Мандельштамовское общество

Сигизмунд Кржижановский

«Страны, которых нет»

Статьи о литературе и театре
Записные тетради

Записки Мандельштамовского общества

Том 6



Мандельштамовское общество

Сигизмунд Кржижановский

«СТРАНЫ, КОТОРЫХ НЕТ»

СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ И ТЕАТРЕ
ЗАПИСНЫЕ ТЕТРАДИ

Москва
Радикс
1994

ББК 84.4
К 96

Составление, предисловие, примечания
В. Перельмутер

Художник серии
М. Шамота

ISBN 5-86 4 63-007-1

Вадим ПЕРЕЛЬМУТЕР

ЛИТЕРАТУРОВИДЕНИЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

«Когда человек подглядит смешную сторону процесса познания истины, он забрасывает свой философический участок и обращается к искусству, подает *апелляцию на понятия суду образов*». Такою записью, бегло сделанной на подвернувшемся под руку — и чудом сохранившемся в архиве — клочке бумаги, обозначил Сигизмунд Кржижановский (1887-1950) выбор, который некогда он, тридцатилетний, сделал на перепутьи философии и литературы. Выбор между Кантом и Шекспиром. Что, впрочем, вовсе не означало полного *отказа* от одного в пользу другого. Скорее напротив: только так и удалось этому замечательно *умному* писателю примирить в душе, привести к согласию и, если угодно, продуктивному сотрудничеству два противоположных, казалось бы, источника творчества, которые в его прозе сливаются — нерасторжимостью смысла и звука, мысли и ритма, образа и лексики.

Новеллы и повести Кржижановского — рискованные приключения мысли, травестирование идей и людей, трагические столкновения реализма духовного опыта с фантасмагорией социума, хрупкости интеллекта с брутальностью прагматизма. Моральная победа и житейское поражение здесь — две стороны одной медали. Каменно-тяжелой медали на шее сатирика — в Свифтианском понимании этого родового определения, то есть именно в том, в каком Кржижановский применял его к себе. Потому что, в отличие от юмориста, обнаруживающего комические несоответствия быта и бытия, сатирик «подглядывает смешную сторону познания истины». Наряду с трагической. Причем грань между этими сторонами подчас едва различима. А юмор для него — лишь «хорошая погода мышления», не больше, но и не меньше.

Мне уже доводилось излагать биографию Кржижановского, писать о причинах, по которым не состоялась прижизненная встреча писателя с читателем. И о том, что его судьба единственна в своем роде. Насколько мне известно, история «пост-Гуттенберговской» мировой литературы не хранит другого примера, когда бы творчество писателя, знакомое — рукописно и изустно — неширокому кругу его современников, *целиком* возникло из небытия через четыре де-

сятка лет после его смерти. Не стану повторяться — подробности любознательный читатель разыщет и сам.

Добавлю только, что уже появились немецкое издание его прозы и первая книга из готовящегося полного собрания новелл, повестей и очерков на французском, там же, во Франции, вроде бы, создается «Общество Кржижановского». Правда, редкий случай, приоритет тут не за «дальним», но за «ближним» зарубежьем: нечто подобное уже возникло в Киеве, родном городе писателя, — вокруг издаваемого тамошней творческой молодежью журнала «Новый круг». Ну, а полное собрание его сочинений «в оригинале» пока даже и не брезжит...

Однако, при относительном внешнем благополучии, приметы которого бросаются в глаза, судьба творческого наследия Кржижановского складывается отнюдь не просто. Достаточно сказать, что появление в России одного за другим — по единице в год — трех томов сочинений этого писателя ввергло отечественных критиков, историков, теоретиков литературы (а заодно и их зарубежных коллег-славистов) в столь явную растерянность, что их затяжному молчанию, умению «держать паузу» могли бы позавидовать опытнейшие из артистов.

Значительность и внезапная оригинальность его вещей несомненны. Попытки привычно-скоро определить их место в системе координат известных, исследованных явлений русской литературы XX века оказываются, судя по вырвавшимся, наконец, откликам, не слишком успешны. Характерно, что критиков, полярно по отношению к Кржижановскому настроенных, — и близкого к восторженности москвича В. Камянова («Новый мир», 1992, № 8), и нескрываемо раздраженного этим автором, вернее — прежним своим неведением о нем, нью-йоркца Б. Парамонова (радио «Свобода», программа «Русская идея»), — подводит, в сущности, одно и то же.

«Истину думанием не возьмешь — тут надо включить мышление» (С. Кржижановский).

Недооценивается самостоятельность мышления — и художественной системы, именно *системы*, в которой все эти полуголодные и бродячие alter ego автора, философы и поэты, — «внесистемные единицы». Для мышления «по аналогии» выбираются... не те аналогии. Потому что «тех» нету. Один хоть как-то пытается аргументировать ныне модное сопоставление с прозой Андрея Платонова, другой априорно отводит место между Евгением Ланном и Павлом Муратовым. Оба политизируют его — в меру собственной политизированности, принимая прием за манеру, средство за

цель. Художественный мир Кржижановского ускользает от обоих...

Происходит это, думается, потому, что задача — в том виде, в каком поставлена, — не имеет решения. Контекста собственно российской литературы тут недостаточно: необходимо знание литературы европейской, мировой (не только литературы — истории интеллектуальной жизни, Лейбницева «globus intellectualis») — с тою мерой широты и глубины, стало быть, творческой свободы, какая была присуща Кржижановскому, легко и в любом направлении пересекавшему мыслью границы географические и исторические. Нелепо требовать от критика конгениальности художнику, однако резонно ожидать от него хотя бы осмотрительности...

Когда Михаил Левидов в 1939 году говорил о Кржижановском как об одном из значительнейших писателей не только российских и не только современных, он не преувеличивал. Потому что читал все лучшие его вещи, к этому времени уже написанные.

Да и сам Кржижановский на свой счет не заблуждался, не впадал в смиренную скромность, по милости самодеятельных моралистов считающуюся единственно приличествующим писателю образом жизни и поведения. «Записные тетради» и письма о том свидетельствуют. «С сегодняшним днем я не в ладах, но меня любит вечность...»

Это было слабым утешением — в каждодневных бытовых неурядицах, в нищете, в бесправии перед партийно-чиновными, издательскими, союз-писательскими вельможами, в страхе, что все созданное может погибнуть вместе с ним, ничуть не более застрахованным от репрессивной мясорубки, чем любой из современников. Но это же служило единственной устойчивой опорой для осуществления себя — в писательстве.

Инстинкт самосохранения не мог заставить Кржижановского сочинять что-либо подобное книгам благополучных и процветающих «советских писателей», его «многотемье» органически не в состоянии было обернуться их «многотомьем». Однако приходилось искать способа выжить, заработать на жизнь, не подохнуть с голоду. Так появились, в частности, десятки его статей о литературе и театре. Далеко не все ему удалось напечатать. А опубликованное распылено по периодике тридцатых годов.

У Кржижановского было нечасто встречающееся свойство — не столько профессиональное, сколько индивидуальное. Он не был способен работать «вполмысли», отрешиться, пусть даже ради жизненно необходимого заработка, от того, что его занимало, тревожило, увлекало. Не имея возможно-

сти делать то, что любил, он умел полюбить то, за что брался «по воле обстоятельств». Поэтому всякая тема, первоначально пришедшая как бы «извне», не пришедшая — заданная, стремительно перерастала намеченные было рамки, ветвилась, дышала все нестесненней; в результате — на одну «заказную» вещь приходилось несколько «незаказных», оригинальных, парадоксально-неожиданных. Если же *полюбить* все-таки не удавалось, он отказывался от работы — в каком бы тяжком положении ни пребывал. Как знать, может быть, тут и проявился в полной мере *его* инстинкт *самосохранения...*

Не бывать бы счастью, да несчастье помогло. Когда бы не пришлось Кржижановскому таким вынужденным образом добывать пропитание, подавляющее большинство его статей — и лучших из них! — не было бы написано. Им попросту не нашлось бы места в очереди тем, фабул, сюжетов, настырно требовавших внимания, воплощения именно от этого писателя. Не по доброй воле он «прекращал прием» — переключался на другое.

Переключение это происходило без видимого усилия, разделительной черты между жизнью в своем мире и исследовательскими путешествиями по мирам другим как бы не существовало: Для подтверждения довольно, по-моему, взять хотя бы сгущенность, плотность письма: если в прозе Кржижановского сто страниц — уже роман, то в литературоведении тридцатистраничная работа вполне тянет на монографию. Стилистическое сходство с прозою тоже очевидно. Он пишет коротко, дисциплинируя таким образом ассоциативно-вихрящееся движение мысли, обозначая маршрут ее в поистине необъятном пространстве памяти, откуда мгновенно выступает любой пример, понадобившийся для проверки, подтверждения, отрицания своего — или чужого — суждения. Нервный ритм фразы, где легко и отчетливо акцентировано все, что не должно ускользнуть от читательского внимания, дает несколько неожиданный побочный эффект: при безусловной *современности* впечатления, приводит на ум ту начальную пору XIX века, когда *проза* в России еще не разграничивалась определенно на художественную, историческую, научную, политическую и прочую.

По всему по этому не особенно удачным представляется мне обозначение того, чем, собственно, в данном случае занимался Кржижановский. Всякого рода «ведения» — термины сомнительные, в них — навязчивый призвук академизма, сальерической тяги поверять гармонию алгеброй. Куда ближе к сути, думается, другое слово — литературо-видение.

Кржижановский нимало не «ведает» — Пушкина, Шекспира, Свифта, вообще литературу (тем паче, не «ведает» ими). Но именно *видит*: в глубь, в ширь, в прошлое, настоящее, будущее. Видит стереоскопически и в *обратной перспективе*, когда второй, третий и прочие дальние планы не менее отчетливы и подробны, чем происходящее на авансцене. Подобно мифическому Линкею, глазу которого не становилась преградой ни земля, ни вода, он различает происхождение всякого литературного явления, скрытое родство с предками и современниками — и ту вибрацию воздуха, эхо, порождаемое словами, написанными на бумаге и прочитанными, вроде бы, беззвучно, про себя. «Ведение», то есть знание литературы — условие, конечно, необходимое, не недостаточное, самое начальное, подразумеваемое. Без него — не *увидеть*. А там и мышление включается на полную мощность. *Думать*, по Кржижановскому, занятие неутомительное, чуть не элементарное. Иное дело — *до-думывать*. Тут нужна основательная, специальная подготовка.

В письме к жене он сообщал, что, готовясь к докладу о Шекспире (в знаменитом Шекспировском кабинете ВТО, усилиями хозяина, М. М. Морозова, ставшем в тридцатых-сороковых годах одним из «очагов сопротивления» культуры), перечитывает и «пере-перечитывает» всего Шекспира, чтобы «добиться пианистической беглости».

Метафорические переклички не подозревающих о работе друг друга писателей не так уж и редки, но, обнаруживаясь, всегда впечатляют. Примерно в то же время Мандельштам пишет об «упоминательной клавиатуре» Данте.

Приглашая читателей к со-мыслию, то есть к со-творчеству, Кржижановский демонстрирует виртуозное *искусство чтения*: одновременно — зрением и знанием, чувством и интеллектом. «Упоминательная клавиатура» им используется с завидной «пианистической беглостью». Попутно, как бы между прочим — и всегда к месту, — никоим образом не подчеркивая «оскорбительной» (по выражению одного из тогдашних редакторов) образованности своей, он вводит имена, примеры, факты, понятия из областей нелитературных, легко сближает вещи «далековатые», непринужденно связывает все со всем.

Он перечитывает и пере-перечитывает *всего* Шекспира, *всего* Пушкина, *всего* Свифта, *всего* Островского, *всего* По... Объем дальнейшей работы роли не играет: это может быть четырехстраничная заметка для «Литературной газеты» к девяностолетию со дня смерти По — и полтора десятка исследований о Шекспире, стандартно-краткая статья о псевдонимах в Литературную энциклопедию — и попытка скру-

пулезной «реконструкции» по пьесам Шоу «каталога» излюбленных книг, музыки, живописи этого драматурга, набросок «ономастикона» чеховских рассказов — и развернуто-неожиданные опыты в пушкинистике...

Ни одна из взятых «в расщеп пера» тем не закрывается: ее разомкнутость — принципиальна. Из «Искусства эпиграфа» следует необходимость создания «Словаря Пушкинских эпиграфов», из шекспирианы — двухтомной «Шекспировской энциклопедии», четыре стиснутых до газетного минимума «Этюда об Островском» подталкивают к анализу творческой полемики Таирова с Мейерхольдом...

При этом, повторю, у литературовидения Кржижановского — всегда конкретный и «прикладной» повод. Оно — реакция на приоткрывшуюся возможность и гонорар получить, и нелишний раз подтвердить свой писательский «статус», служащий какой ни иллюзорной, но защитою в государственной системе, все и вся регламентирующей и ярлыками помечающей.

Пушкиниана Кржижановского возникает как побочное следствие работы над инсценировкой «Евгения Онегина» (1936) для Таировского театра. Постановка срывается. Из четырех статей удается опубликовать одну, наименее значительную — «Историю одной рукописи» (о «Борисе Годунове»). И это несмотря на редакционный «юбилейный голод»: эталону писаний о первом «государственном поэте» новой власти работы Кржижановского не соответствовали. (Поди разгадай жутковатые шутки судьбы: смертельно больного Кржижановского женщина-врач, узнав, что перед ней — писатель, спросит: «Любите ли вы Пушкина?» Он попытается ответить, не сможет, заплачет...)

Столь же типична, хоть более благополучна, история его шекспирианы. В начале тридцатых годов, когда очередная попытка издать книгу прозы была пресечена цензурой, наладившиеся было отношения с киностудией оборвались и казалось, что полоса «невезятины» кромешна, никогда не кончится, Левидов, сотрудничавший с издательством «Academia», где директорствовал уже опальный Лев Каменев, добыл для Кржижановского заказ: отредактировать переводы и написать вступление к тому комедий из готовившегося к выпуску полного собрания сочинений Шекспира.

Так появилась статья «Комедии молодого Шекспира». А за ней — еще и еще, целая книга, где феномен шекспировского творчества рассматривается в различных ракурсах и словно бы с разного расстояния, зависящего от того лишь, на чем хочет сосредоточиться автор: на частностях — или на их соотношениях, взаиморасположении в целостной ху-

дожественной системе, на смысле отдельных образов — или на полифонии их совместного сценического существования.

Чтобы дать самое общее представление о диапазоне, назову несколько вещей. «Сэр Джон Фальстаф и Дон Кихот» — острая и изящная полемика с хрестоматийно-знаменитой статьей Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». Лаконичный — пять страниц — этюд «Детские персонажи у Шекспира». Академически обстоятельная «Поэтика шекспировских хроник». Досконально обдуманная, но оставшаяся незавершенной (близ сотой страницы — из-за прекращения издания) «Комедиография Шекспира», обещавшая стать первой русской монографией на эту тему... Плюс доклады в Шекспировском кабинете, тексты которых, увы, не сохранились. И лекции во время войны — для режиссеров и артистов эвакуированных в Восточную Сибирь театров...

Хорошо знавший Кржижановского Александр Аникст говорил мне, что его поразила стремительность, с какою тот — за считаные месяцы — стал одним из самых оригинальных и ярких исследователей Шекспира: на фоне не только отечественных, но и зарубежных специалистов.

Удивляться, по-моему, нечему. Он так много *думал* о Шекспире, что, когда представился случай *высказаться*, — словно камень, скользнувший по склону горы, стронул лавину мыслей о художнике, которому Кржижановский был столь многим обязан.

Шекспировская тема в его исполнении обретает, можно сказать, органное звучание, во всех регистрах — от комического до трагического. Его шекспировидение — исследование, понятое как следование — след в след — за великим драматургом, без малейшей робости: за его мыслью, долгий путь прошедшей, прежде чем преобразиться в слово, сконцентрироваться, сжаться до его размеров, будучи готова — по зову артиста, отвечая на его усилие, — пружинно высвободиться, чтобы вновь и вновь овладеть сценою и зрителем.

«Вообще Шекспир не знал, что станет классиком, и писал для своего времени». Вскользь брошенная фраза, если помедлить на ней, оказывается «формулой бессмертия»: всего-то и требуется от художника — так запечатлеть *свое время*, чтобы сохранить живившую его энергию *вечности*.

Во «Фрагментах о Шекспире» все это явлено, пожалуй, полнее, чем в любой другой работе цикла. Здесь как будто нет определенно поставленной, сформулированной задачи. Похоже на то, что Кржижановский решил свободно-эссеистически, ничем себя не стесняя и ни на какие издания не ориентируясь, поразмышлять об одном из своих «вечных спутников» (Мережковский).

Правда, в самом тексте нетрудно обнаружить признак того, что о публикации автор все же подумывал. Я имею в виду фрагмент «Реализм и гипербола» — пассаж о «социалистическом реализме». Без подобных «инъекций» статьи в печать уже не проходили. Однако и тут — ни намека на панегирик «новейшему методу», пусть вынужденный, сквозь зубы. Кржижановский остается собой: артистично скрывая иронию, «пишет для своего времени», неуловимым каким-то образом выказывает свое отношение к этому «гиперболическому монстру», какого и вообразить не могли непревзойденные гении гиперболы Рабле и Свифт. Умный поймет. Глупец примет за чистую монету.

Лет тридцать тому назад было печатно предложено собрать и издать написанное Кржижановским о литературе и театре. Наши темпы вступления в наследственные права, похоже, рассчитаны не на среднюю продолжительность человеческой жизни, а на то, что «в запасе — вечность»...

Всякое творчество по природе своей автобиографично. О ком и о чем бы ни писал писатель — он пишет о себе. Чей бы портрет ни создавал — невольно вносит в него черты автопортрета. Таково и литературовидение Кржижановского. Он показывает — *как* читать, чтобы сквозь текст проступил подтекст, чтобы символы, образы, ассоциации раскрыли потаенные свои смыслы и внутренние связи, чтобы писательский духовный опыт претворился в читательский. Как читать — Шекспира, Свифта, Пушкина...

И Кржижановского.

Декабрь 1992 — февраль 1993
Москва

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ

I

МЕТОД

Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть заглавием. Слова на обложке не могут не общаться со словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие, поскольку оно не в отрыве от единого книжного тела и поскольку оно, в параллель обложке, облегает текст и смысл, — вправе выдавать себя за главное книги.

Заглавие ограничено площадью: от полулиста до 32°. Притом: знаки титулблата, от столетия к столетию, стягиваются, естественно уплотняя фразеологию.

Как завязь, в процессе роста, разворачивается постепенно-множащимися и длиннящимися листами, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть — развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга. Или: заглавие — книга in restricto; книга — заглавие in extenso.

Поверх астрономического рефрактора вделан так называемый «искатель»: это короткая, с слабым увеличением, трубка, помогающая настоящей большой трубе, несущей ее на себе, в розыске звезд: найдя нужное в поле искателя, астроном переводит глаз к окуляру телескопа и видит то, что видел, но лишь в многократном увеличении. Точно и верно сделанное заглавие и является таким искателем книги; для этого необходимо соблюдение строгой параллельности: трубки — трубе, названия — тексту. Иначе, все равно — звезда ли, смысл ли — выпадут из поля зрения. Поверка заглавия должна производиться так: определив путем вчитывания и вчувствования в книгу ее главное, сравнить его с заглавным словосочетанием: или сосмысльны или несосмысльны, или совпадут или не совпадут. И только в случаях коинцидентности знаков и значимости микро-книги и макро-книги можно признать: заглавие, в главном, найдено.

ТЕМА И ЕЕ ОБОЧИНЫ

Титулблат дает, за редкими исключениями, заглавие наголо; обложка — в окружении других, внесловесных элемен-

тов. Тут название книги зачастую вдето в сложный шрифт, включено в ту или иную рамку и цветосочетание.

Настоящая книга, признавая всю важность этих околозаглавных элементов, цепко соединяющихся вместе с лексическим материалом обложки в одно воздействие, — все же принуждена изолировать свою тему: слово о словах, т. е. тексты названия текстов.

Однако не к чему и слишком обуживать тему. Так, в большинстве случаев из понятия «заглавие» только искусственно можно исключить имя автора. Дело в том, что писательское имя, по мере забирания им известности, превращается из собственного в нарицательное, тем самым участвуя в нарицании, т. е. назывании книги; обжившись среди заглавий, имя как бы получает от них озаглавливающую силу и особый предикативный смысл: Августину, Руссо, Льву Толстому, в отличие от сочинителей череды книг, названия которых, часто очень длинные, тоже начинались с слова «Исповедь», излишне прибавлять к нему что-либо... кроме имени.

Даже пометы о годе и месте издания часто как бы врастают в заглавие, делаясь неотделимыми от него: так, знакомясь с лицевыми листами книг, выпущенных петербургскими издательствами второй половины XVIII в., я не мог не заметить, что обозначения «в Санкт-Петербурге» и «в граде Святого Петра» сменяют друг друга в довольно строгой зависимости от смены смыслов, уже тогда смутно распределявшихся по двум ориентациям: западнической и славянофильской («славяно-росской», как писали тогда).

На титульном листе одного польского религиозного «Календаря» под обозначением «Wydany na wiecznosc» («издание на всю вечность») все же имеется пометка: 1863. Вынуть эту цифру из заглавия, и оно станет пустым.

У нижнего края заглавной страницы полулубочной переводной книжки «Повести Вильгельма, извозчика Парижского» оттиснут сумбурный «100700805» год; текст лубка также растянут и сумбурен.

Говоря о «Пестрых сказках с красным словцом» (СПБ. 1833) В. Одоевского, не мешает знать, что заглавие это сделано типографией из разноцветных, чрезвычайно пестрых букв: наивность и наглядность приема оправданы наивностью и наглядностью содержания сказок.

Даже виньетка или издательский знак иногда слишком крепко прирастают к заглавию, чтобы можно было, не повреждая его, оторвать эти знаки от слов. Так, Новиковский «Трутень», выпущенный в 1769 году с изображением амура, примостившегося под буквами заглавия, во втором своем

издании того же года, согнав с листа амура, помещает рисунок осла, придавленного сатиром: журнал как будто бы и не изменил своего заглавия, но смысл его определенно эволюционировал.

Но следовать за языком шрифтов и типографских красок при изучении заглавия, как такового, можно лишь в исключительных случаях: иначе сойдешь с темы на ее обочину.

ИЗНАШИВАНИЕ СМЫСЛОВ

Пресловутые «реки», текущие «книжными словами» (Кирилл Туровский, XII в.), что ни день текут все быстрей и стремительней. На смену медленно ползающих по строкам перьев пришли печатные станки и ротационные машины, и сейчас наша планета каждогодно швыряет к книжным витринам более 100 000 заглавий. О наши глаза трется слишком много текстов, чтобы мы, средние читатели средне-европейского центра, могли и хотели вбирать все эти груды букв в себя. Старое книжное «почитание», убыстряясь в «чтение», нередко, волею скоростей, в которые включены наши жизни, превращается в «почитывание», быстрое скольжение по диагоналям страниц, по касательным к стилю и смыслу. Книга очень быстро выпадает из круга чтения, «отчитывается», меняет витрину на полку книгохранилища. Та плющильная «машина времени», в которую втягивает всю нашу книжную продукцию, в каких-нибудь 5-10 лет, отжав книгам почти все их знаки, сплющивает их до объема заглавия.

Сначала книгу читают, потом просматривают, позднее читают не ее, а лишь о н е й. Библиография, аннотация, каталоги, литературные словари незаметно п о д м е н я ю т книгу ее заглавием. Мало того: как схвачено Г. Сенкевичем, даже т. н. разговор о литературе сводится обычно «к обмену заглавиями». Затем книга попадает в историю литератур: тут ей дают сначала страницу, потом абзац и, наконец, строку-две, в которых и заглавию-то ее иногда тесно, и ему остригают сначала подзаголовок, а там и обстоятельственные слова. Книга должна рассчитывать не столько на книгохранилища, сколько на е м к о с т ь своего заглавия: лишь мнемонически сделанное, крепко сработанное заглавие обеспечивает книге и ее смыслу некоторую сохранность.

Ведь историки это — р а с с к а з ч и к и: как в историю политических событий, так и в историю библиотечных событий проникает лишь то, что у д о б о р а с с к а з у е м о: темы книг, которые легко рассказать в двух-трех словах, имеют огромное преимущество перед томами с запутанным, выпадающим из конспекта содержимым. Они и остаются в учеб-

никах и в памятях. Заглавие, являющееся кратчайшим из кратких рассказом о книге, самой своей краткостью защищается от смещения и извращения под пером историка: и если только оно дает вмале всю книгу, конденсирует ее, как капля жидкого воздуха, конденсирующая в себе весь кислород большого воздушного куба, то книга и получает некое подобие «бессмертия».

Мы давно уже не отдаем своего времени на чтение «Сатирикона» (I в.), «Похвалы глупости» (XVI в.), «Потерянного и возвращенного рая» (XVII в.), «Ярмарки тщеславия» (Vanity Fair, XIX в.) и т. д., но заглавия эти, будто отделившись от своих давно изношенных текстов, все еще бродят среди нас, как некие «призраки» книг.

От сценариев и текстов аттических ателлан только и осталось, что череда фрагментов и 106 заглавий, но некоторые из них достаточно хорошо сберегли в себе суть ателланова действа для того, чтобы мы могли судить о их стиле и содержании.

Старая сказка о ведьминой загороди, на каждом острие которой по мертвой голове, применима и к истории книг: как ни норовят книги, подобно сказочным смельчакам, проникнуть внутрь загороди, — только заглавиям их торчать на остриях критических перьев, преградивших доступ внутрь литературной ретроспекции.

II

СХЕМАТИКА ЗАГЛАВИЯ

Взять ли из текста книги одно предложение, в нем всегда отыщется подлежащее и сказуемое, — взять ли текст книги целиком, он тоже всегда разложим на субъект и предикат, на *тему* и *высказыванье*, на то, *о чем* говорит книга, и то, *что* она говорит. Поскольку заглавие лишь конденсирует тему и высказывание своей книги, оно, естественно, должно отливаться в форму *логического суждения*: S есть P.

Логически-пропорциональные заглавия и сложены всегда из двух частей: субъектной и предикатной.

Пример: «Философия (S) как мышление о мире по принципу наименьшей меры сил (P)» («Philosophie als Denken der Welt gemass dem Prinzip des kleinsten Kraftmasses», 1876). Книга Авенариуса, так названная, — лишь простой комментарий к своему заглавию; пусть последнее литературно сделано и не совсем ладно, зато крепко.

Примеры более близкие к канону: «Жизнь есть сон» (S есть P; Кальдерон, XVII в.); или: «Жизнь начинается завтра» (Гвидо де Верона). Различие в предикатах составляет основной источник смыслового многообразия заглавий, которые оперируют с относительно ограниченным количеством логических субъектов.

Но заглавие-логограмма, целиком вдевающееся на схему «S есть P» встречается не часто, — и особенно сейчас, в наше время, почти выводится с книжных витрин.

УДВОЕНИЕ ЗАГЛАВИЙ

Заглавие, поскольку ему не сразу удается вобрать в себя всю книгу, пробует сделать это по частям, как бы в несколько глотков. Если книга не отыскивается в первой же строке суждения, возникает второе суждение-строка: от их встречи на титулблате, как от встречи координат, отыскивается опорная точка. Так, простое заглавие, длиной в одно суждение, наращивает на себя добавочные заглавия, отделяющиеся от основного, а также друг от друга, традиционным (часто в отдельную строку): или — сиречь — альбо — aut (sive, seu) — or — ou — oder и т. д.

Например: «Поизмятая роза, или забавные похождения прекрасной Ангелики с двумя удальцами. 1790»: координаты пересеклись. Или: «Мысли Наполеона при вступлении в Москву, или разговор совести с различными его страстями. 5-е сентября 1812 г. СПБ. 1813».

Стремление озаглавить до конца, дать максимум определенности, заставляет, например, русского переводчика Цветикова удвоить библейское заглавие Екклезиаста так: «Священная Сатира на суету мира, или Екклезиаст премудрого пророка Соломона. М. 1783».

В основе двоения заглавий лежит двойная окраска наших психических содержаний, распадающихся на а) логические процессы и б) эмоциональные испытывания. Идея и образ, логика и эмоция при построении текста, особенно если он не чужд элементов художества, как бы оспаривают друг у другу и книгу, и ее название: «Аптека для души, или систематическая алфавитная роспись книг... Киев. 1849».

Или: «Theologia Naturalis sive Viola animae» (Естественное богословие, или Скрипка души. Раймунд Сабундский. Изд. XVI в.). Скрещение образа с понятием превращается в своего рода шаблон при наименованиях стихотворных сборников конца XVIII в. и начала XIX в. Например: «Лира, или собрание разных в стихах сочинений и т. д. СПБ. 1773». «Бытие сердца моего, или стихи и т. д. 1817».

Вообще эмоционально-логическое членение заглавия к XVIII веку прочно закрепляется на ведущем книгу листе, — им пользуются и всерьез и в шутку, применяя его как найденную готовую форму:

«Плач Юнга, или Нощные Размышления о жизни, смерти и т. д. (перев.)»

«Девичья Игрушка, которою могут заниматься и мужчины, или Пукет цветов не для грудей, а для сердца. СПБ. 1791».

Однако возникновение внутри заглавия союза «или» говорит не столько о расчленении темы или о писательском приеме двоения ее, сколько о расслоении читателя, на которого рассчитаны заглавие и книга. Внимательное изучение названий детских книг показало мне, что внутри их, пусть в скрытом виде, почти всегда, если не буквенно, то смыслово, находится «или», двоящее их словесный материал. Расчет озаглавливателя в данном случае ясен: читают детскую книгу дети, но покупают ее взрослые; заглавием надо что-то сказать и тем, и этим.

По мере дифференциации читателя на классы, веры и партии, по мере его расслоения по степеням грамотности и учености, — и книга расслаивает свое заглавие, стремясь притянуть к себе возможно больше глаз. Отсюда заглавия, изъясняющие себя самих: «Дикционер, или Речениар. СПБ. 1780»;»Воздухословие, или прямой способ предузнавать перемены воздуха в различных сторонах. М. 1792».

Старая малопонятная «Диоптра» самораскрывается в «Диоптра альбо Зерцало. 1612», но и «зерцало», отразив, отражается в «Зерцало, или Оглядало. М. 1847».

Впервые заглавие делается двуязычным в религиозно-полемической литературе, например, у нас к концу XVII в. Литература эта стремится убедить обе стороны и расширить круг своего воздействия за пределы ученых «читателей». Отсюда возникают:

«Литос, сиречь камень веры...»

«Антидот, или возражения на книгу Апология, писанную...» — и множество в таком же роде.

ПОЛУЗАГЛАВИЯ

В противоположность процессу двоения, легко обнаруживаемому при изучении старых книг, нетрудно заметить и другой процесс, особенно характерный для современности: обезглавливание заглавий.

Верстатка оказывается теперь часто короче самых коротких заглавий-суждений, — и тогда суждению отрывают или

его предикат или его субъект. Отсюда неполные суждения, заглавия-инвалиды, которые являются или беспредикатными или бессубъектными полузаглавиями.

Наиболее обычная разновидность полузаглавия — заглавие, лишенное предиката. Иногда это мотивировано: так, в появлявшихся прежде в большом количестве «Разговорах в царстве мертвых» (традиция Лукиановского заглавия), сводивших для диалога какую-нибудь знаменитость новопреставленную с «старопреставленной», как, например, Сумарокова с Ломоносовым или Кутузова с Суворовым (СПБ. 1813), — имена «разговаривающих» всегда достаточно предикативны (см. выше), и высказывания их предугадываются читателем, неизвестным остается лишь то, как сочетаются два известных.

Беспредикатное заглавие оправдано, хотя бы частично, и в том случае, когда самый предмет книжного изложения нов и остро интересен, независимо от того или иного к нему отношения со стороны автора. Так, Порадовская, пишущая для французов брошюру «Popes et popadias. P. 1893», не нуждается в предикате. Однако при рассмотрении целых ворохов заглавий, обходящихся без предиката, далеко не всегда можешь отыскать хотя бы подобие мотива, оправдывающего это отсекание самой сутевой части в названии текста. 90 % лишенных высказывания заглавий безъязыки оттого, что книгам, несущим их, нечего сказать. Любая полка книжного магазина наших дней может взять на себя труд приводить примеры: слово предоставляется ей.

Чистое бессубъектное полузаглавие, в противоположность заглавию беспредикатному, почти раритет. Только взрыв эмоции или упорная работа абстракции может оторвать высказывание от его предмета; иначе, предикат, логически-незаконно выключенный в беспредметность, теряет убеждающую силу и способность впечатлять.

Когда П. Абеляр озаглавливает свою исторически-первую критику библейских текстов «Sic et Non» (Да и Нет), то ему нет надобности добавлять, о чем спорят его Да с его Нет, потому что подударные библейские тексты и для него и для читателей XII века, к которым обращено заглавие, все. Имя Сёрена Кьеркегора, ассоциированное для его современников с понятием диалектической морали, умело, став рядом с заглавием-предикатом «Aut-Aut» (Enten — Eller: Или — Или. 1843), дообъяснит книгу. Если бессубъектные названия, вроде «Vorwarts» (или его повтора «Avanti») лишь смутно указывает на удобства и вместе с тем опасность системы широкого беспредметного озаглавливания, то поль-

ский сборник вялых и бесцветных стихов «Frustra» (Тщетно. Изд. 1908), равно как и «предикат» небезызвестного в свое время Федора Глинки, выпустившего в 1854 году книжку «Ура!», — приводит к примитиву, на который незачем расходовать комментарии.

Если отсечение предиката делает заглавие неподвижным, статичным, как бы обезноживает его, то заглавию, лишенному своего логического субъекта, приходится жить и здравствовать на безголовую стать: подвижность его от этого не слабнет, заглавие сохраняет известное проворство в ногах, но ноги без головы приводят, как в случае с Vorwarts'ом, к совершенно неожиданным порогам.

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ «ПОТЕНТАТА»

На одной старой, помеченной 1725 годом книге обозначено: «...писания от потентатов к потентатам».

История имени автора, его странствия по заглавному листу, из шрифтов в шрифты, разрастание и изникновение — все это почти приключенческое жизнеописание «потентата», лишь постепенно раскрывающего свою потенцию.

Первоначально заглавный лист безыменен. Книга мыслится как бы самописной, — и любопытно, что даже философ довольно позднего периода И. Фихте, выпустивший первую свою работу неподписанной, неоднократно возвращается к утверждению, что «предмет должен сам себя излагать, пользуясь пишущим, лишь как своим органом» («Reden an die deutsche Nation. 1807-08»).

Действительно: первоначально автор лишь «орган» в организме книги, и имя его, если проступает на титульный лист, то где-нибудь в концовке заглавия, затиснутое в мелкобуквье. Псевдоним Ин. Анненского «Никто» является лишь реминисценцией о тех временах, когда писатель и был никто, и не претендовал даже на десяток букв в заглавии. Правда, несколько гигантизированных имен — Аристотель, Августин, Иоанн — служат укрытием множеству безыменных, прячущихся внутрь имен-колоссов, как ахеяне внутрь троянского коня, — лишь с тем, чтобы связать свои писания со старой философией и богословской традицией.

В русской, например, старой оригинальной и переводной книге превалирует, оттесняя индивидуальные имена, общее обозначение религии, народа, класса, иной раз даже города, в которые включает себя, растворяясь, как частное в общем, автор: «Советы душе моей, творение христианки, тоскующей по горнем своем отечестве. Посл. изд. 1816».

«Женское сердечко, или премудрые наставления женско-

му полу, приспособленные к правилам нынешнего века, сочинение российское. СПБ. 1789».

«Плуг и соха, писаю степным дворянином. М. 1806».

В последнем случае, когда класс или сословность автора тесно связывается с темой, тема вынуждает подчас полураскрытое имя к полному раскрытию. Например: «Написание вдового попа Георгия Скрипицы, из Ростова города, о вдовствующих попех» (год издания не означен).

Понемногу, буква за буквой, имя автора как бы втискивается на заглавный лист, отвоевывая себе строку за последним «или» заглавия: оно ютится в тесных и мелких шрифтах, часто не смеет себя полно назвать, прячется в псевдонимы, звездочки и точки, но любопытно, что в столичных изданиях русской книги второй половины XVIII века в строках заглавия уже всегда заявлено если не самое имя, то право на имя.

Стихи, например, авторизуются как принадлежащие перу «Некоторого любителя. СПБ. 1773». Книга противомасонского союза полуподписана неизвестным лицом «Непричастным оному. 1780» (приписывают Екатерине II). Заглавие одной из октаво 1794 года заканчивается уклончивым: «...сочинил он, а перевел я». Здесь тема этой статьи пересеклась с темой о псевдониме.

Псевдоним вначале пытается скрыть автора, но, подчинившись общей судьбе имени на заглавном листе, постепенно эволюционирует от скрывающих, латентных форм к формам возможно полного раскрытия будущего «потентата». Защитный цвет его постепенно меняется на цвет сигнальный. Если вначале «потентат» книги пользуется псевдо-именем, как серым плащом, скрывающим его, то впоследствии он надевает поверх своего имени псевдо-имя, как яркую и ловко скроенную одежду, иной раз даже подчеркивающую те или иные черты. Ведь простое чувство заглавия должно напоминать озаглавливателю о том, что на титулблат, где все буквы на счету, и буквы его имени могут быть допущены, лишь пойдя сквозь осмысление: на заглавном листе, который должен быть сплошным смыслом, конденсацией текста в фразу (см. выше), псевдо-именами выглядят не псевдонимы, а «настоящие» имена, литературно ничего не выражающие. Молодые писатели Гликберг и Бугаев, превратившие себя по требованию титулблата в Чёрного и Белого, совершенно правильно использовали место, отведенное типографией под имена, для передачи того внутреннего освещения, точнее, того подлинного имени, которое звучит сквозь все их строки. Псевдонимы: Мультатули (multa tuli — я много перенес: Э. Деккер), Кот Мур-

лыка (проф. Вагнер), Барон Брамбеус (Сенковский) и др., — естественно включаются в композицию заглавий подписанных ими произведений. Это особенно наглядно в тех случаях, когда заглавие и его компонент — псевдоним — образуют одну словувязь:

«Ода Пчелиной Матке от верной подданной ея Молодой Пчелы. 1794» (льстивое стихотворное послание Екатерине II), «Pseudo-plotki i prawdy spisane przez Pseudonima, 1871» (Псевдо-сплетни и факты, собранные Псевдонимом): обнажение приема.

Так или иначе, имя или псевдо-имя, ютившееся до конца XVII в. обычно на задворках заглавия, в тесной строке, понемногу начинает длиннить ее, захватывая все большую и большую площадь на называющем листе. Эпоха литературной покрыто-именности идет к концу. Имя обрастает титулами и учеными эпитетами, украшается названиями орденов и чинов и тащит за собой на буксире некое подобие своей биографии:

«Российский Вертер, полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М. С., молодого чувствительного человека, несчастным образом самопроизвольно прекратившего свою жизнь. СПБ. 1801».

«Михаила Монтаниевы Опыты. Французского дворянина, родившегося в 1533 г. Жил при владении королей своих: Франциска I-го, Генриха II-го, Франциска II-го, Карла IX-го, Генриха III-го и славного во Франции монарха Генриха IV-го; умер 13-го сентября 1592 года, 59 лет, седьми месяцев и 11 дней от рождения своего. На российский язык переведена коллежским советником Сергеем Волчковым; печатана в СПБ, при сенате 1762 года».

В последнем примере имя переселилось уже из подвала в первую строку, что допускалось в то время в практике озаглавливания лишь для особо крупных и притом чужестранных имен-гостей. Фамилиям авторов долго еще приходится, вместе со своими биографиями и титулами, жить в нижней половине заглавия, пока к концу XVIII века фамилии эти, ценою отказа от «околоимен» и нимба из званий, титулов и славословящих эпитетов, поднявшись налегке по вертикали заглавной доски, не закрепят за собой накрепко верхнюю строку. Здесь, избавившись от словесного балласта, отрезанные типографской чертой от последования слов, они раздвигают свое буквенное тело вширь, делаются от десятилетия к десятилетию все более и более жирношрифтными и выпяченными. Так книжный «потентат», ткнувшись о верхний обрез заглавного листа, достигает своего: тут и жизнеописанию его конец.

АДРЕСАТ КНИГИ

Марк Аврелий, назвавший свою рукопись «К себе самому», пробует тем самым *отказаться* от читателя. Но заглавие это, при проверке его текстом, оказывается *неверным*: рукопись Аврелия, как и все рукописи и книги, рассчитана на какого-то, пусть и отцеженного от масс, но все же *читателя*. Всякая нетронутая еще разрезальным ножом книга похожа на невскрытый пакет: и поверх книги, как и поверх пакета, всегда более илм менее разборчивый *адрес*. Иногда он спрятан, как пакет в пакет, в посвящение, которое, продолжая дело заглавия, называет *того первого* читателя, которому адресована книга. Но чаще всего признаки «адреса» можно отыскать тут же на заглавном листе. Пожалуй, одному лишь екатерининскому вельможе Струйскому, издававшему только *себя* и только у *себя* в сельце Рузаевке, обычно в 25-50 экземплярах, удалось печататься «к самому себе», учинить переписку «из... одного угла».

Сборники литературных упражнений царского семейства, печатавшиеся под редакцией Жуковского, так и озаглавливались: «Для немногих» (Fur Wenige). М. 1818 и посл.» Теми же словами названа книга, посвященная генеалогии и геральдике русского дворянства (посл. изд. 1872. СПБ). Известный в свое время знаток родословия, игумен Ново-Спасского монастыря Ювеналий, в миру Воейков, взрастивший целый сад генеалогических древ, адресовал свои книги, обычно, еще точнее:

«Краткое историческое родословие благородных и знаменитых дворян Лопухиных *во удовольствие* оной знаменитой фамилии...», — или:

«Краткое историческое родословие благородных дворян Коробановых, *во удовлетворение* просьбы премьер-майора Павла Федоровича Коробанова»: на гербовой и на простой.

Недолговечное периодическое издание, предпринятое в 1843 г. гр. Соллогубом, называет себя: «Листок *для светских людей*». Религиозная книжка 1821 г. выходит с подзаголовком: «Для любителей Благочестия»[1]. Большинство подобного типа изданий, адресованных ограниченному кругу читателей, выходит в ограниченном количестве экземпляров. Но по мере того, как законы рынка и техника изданий требуют все больших и больших тиражей, ограни-

[1] Любопытно как штрих эпохи: «Bannefour. Lecons de spiritisme *aux enfants*. Liege. 1883».

чительные, как бы прячущие книгу по глухим пакетам надписи теряют свой смысл. Адрес книги или вырождается в особый шуточный прием, ищущий путем притворного стягивания круга читателя его полного разрыва, т. е. предельного расширения, — или принимает форму перечня тех, «на пользу», «во благо» или «во увеселение» которым писана книга. По мере удлинения перечня адресатов, постепенно втягивающего в себя все читательское и даже просто грамотное наличие страны, — самая надобность в подобного рода исчислении отпадает; книга оказывается адресованной всем, т. е. никому.

Примеры шуточного приема:

«Карманная книжка для любителей истинной философии и для тех, которые не принадлежат к числу оных. СПБ. 1816».

«Способ самый легкий и самый верный для девушек всех возрастов взять себе супруга по собственному выбору во всякое время». (s. a.).

Примеры перечневого приема:

«Аксиома для всякого чина, состояния, пола и возраста, сочинение необходимое и преполезное. СПБ. 1804».

Детализирование того же приема:

«Словарь Ручной Натуральной Истории, содержащий историю, описание и главнейшие свойства животных, растений и минералов; с предыдущим философическим рассуждением о способе вводить свой разум во учение Истории Естественной; издание полезное для испытателей естества, физиков, аптекарей, купцов, художников и всех особ, провождающих жизнь в деревне... М. 1788».

Так вырождается и частью погибает и этот компонент заглавия: элефантиазис приводит к ампутации. И с титульного листа навсегда исчезают пометки о том, что книга «питательна для чувствительного сердца. 1796», или что она рассчитана на внимание «добрых москвитян. М. 1842».

Книга, вначале застенчивая, отдающая свои тексты лишь избранному своему читателю, ведущая свои строки лишь в одну, определенную сторону, начинает выставляться своим заглавием под все глаза. Уже в 1769-70 гг., предвосхищая ситуацию, еженедельники «Всякая всячина» и «И то и сё» зазывают с своих заглавных листов:

«Строками служу, бумагой бью челом, а обое вообще извольте покупать, купив же, считайте за подарок для того, что не большего оное стоит».

Период уединенных бесед с избранным читателем (например, «Газета для отшельников», Zeitung fur Einsidler, издававшаяся группой немецких романтиков в 1808 году)

закончился или, во всяком случае, близок к своему концу даже на Западе, где книга зовет к себе под обложку всех платежеспособных, не разбирая ни классов, ни умонастроений: всякая всячина согласна на всячинского читателя, а господин Тоисиоков, привидевшийся острому воображению одного из наших комедийных авторов умирающего века, вскоре конкретизировался, переселился в Европу и сделался там определяющим книжный рынок XIX столетия «потребителем культуры», охотно ее скупающим: ворохами заглавий и по сходной цене. Безлицость очеловечившегося This and That передалась и лицевым листам книг.

III

МАСТЕРСТВО ОЗАГЛАВЛИВАНИЯ

Заглавное слово должно быть так относимо к словам текста, как слова текста к разрабатываемому книгой слою слов жизни. Заглавие поступает с книгой так, как она со своим речевым материалом. Просторечие расплывчато, сложноцветно, ветвисто и пространно; книжная речь окантована, с подрезанными ветвями, очетчена и уплотнена; стиль заглавной строки кристалличен, без ответвлений и сплющен до отказа. Книжная речь, лаконизирующая фразеологию жизни, дающая ее в отжиме, достигает этого путем логического и художественного отбора. Таким образом, технике озаглавливания приходится иметь дело не с словесным сырьем, а с художественно-переработанным материалом: прошедшее сквозь более крупное сито текста должно еще раз процедиться сквозь заглавный лист. Ясно: такого рода искусство, направленное на искусство, дохудожествление художества требует большого изощрения и сложного мастерства.

Однако среди писателей обычно небрежное и почти снисходительное отношение к работе над заглавием: заглавную строку нахлобучивают на книгу кое-как и наспех, как шапку на голову, забывая, что это, собственно, не шапка, а голова, которую извне к телу не приладить.

В области сравнительной анатомии высказывалась гипотеза о том, что передние позвонки позвоночной цепи животного, постепенно эволюционируя, превращаются в так называемую голову (череп): сравнительное изучение книги показывает, что она, членясь и эволюционируя, лишь постепенно сложит свою верхнюю (начальную) строку (или строки) в так называемое заглавие: «Октоих, или осмигласник под заглавием, с Богом починается осмиглас-

ник...» (1494): заглавие здесь протягивается текстом. Но процесс дифференциации обособляет головной позвонок от позвоночной цепи:

«Книга, глаголемая Потребник Мирской. М. 1647», «Книга, именуемая Манная пища духовная или душевная» (без даты).

Первая строка (точнее — первые слова) и сейчас еще защищает свои старинные права на заглавность в папских энцикликах (например, «In praeclara summorum», посвященная юбилею Данте, 1921) и... лирических стихотворениях. Но дальнейшая дифференциация вела, не останавливаясь на полупути, к полному отчленению головной строки на специальную страницу, дающую ей специальную же разбивку, шрифтовку и пунктуацию. Заглавный лист постепенно вырабатывает, не теряя срощенности с книгой, как бы свою симпатическую, нервную систему и свою автономную циркуляцию знаков. В результате: многие перья, очень хорошо себя чувствующие на заглавной странице книги, сойдя с нее в текст, теряют заостренность и хлесткость; с другой же стороны, бумажный квадрат титулблата нередко оказывался «заколдованным» для самых крупных мастеров текста. И если бы в параллель «историям русской литературы» написать «историю русских заглавий», то всю колоду литературных имен пришлось бы дать в новой растасовке: Л. Толстой и Тургенев попали бы в посредственности, а Боборыкин («Посестрие», «Солидные добродетели» и т.д.) и Григорович («Гуттаперчивый мальчик», «Акробаты благотворительности») — в мэтры.

Френсис Бэкон (XVII в.), озаглавивший свои тексты довольно путанно и шаблонно, нашел в лице своего секретаря, достаточно безвестного Ревлея, человека, прекрасно дополнившего его труд: выпуская посмертные работы учителя, всю эту сложную и путанную паучью ткань, в которой медитации переплетены с экспериментами, цитаты с фактами, — Ревлей дал заглавие-синтез: «Silva silvarum» (Леса лесов).

Вровень логической технике Ревлея — эмоциональное мастерство (если можно так сказать) Стефана Яворского, который, прощаясь с жизнью своим последним текстом (1721, за несколько месяцев до кончины), называет его: «Плачевное книгам целование».

В. Гюго только к последнему периоду своей жизни вполне овладел заглавной строкой. Примером может служить его «Quatre Vents de l'Esprit» (1881), построенное на двойной фоносемантической ассоциации «Quatre Vents» с «quatre-vingt» (поэту шел 80-й год) и с «Quatre-vingt-treize» (1874).

Вопрос о точной квалификации заглавия, об его художественной оценке очень труден: даже при соблюдении пропорций, наличии субъекта и предиката, имя книги может быть невыразительно, в то время как иной раз и полузаглавие, логически недовершенное, может производить впечатление законченности и внутренней полноты. Во всяком случае, с оценочными суждениями не следует слишком торопиться: так, быстро закрепившееся в нашей критической литературе мнение, будто заглавие «Senilia» Тургенева, переназванное редактором в «Стихотворения в прозе» (словосочетание это «обронено», как заявляло предисловие к изданию 1883 г., в сопровождавшем рукопись письме), слабее и невыразительнее, можно легко оспаривать: первое заглавие имеет дело с сутью, второе с формой. И Диоген, бросивший ощипанную курицу к ногам Платона[1] со словами «Се человек» (Диоген Лаэртский), и Пилат, указывавший толпе «Се человек», — оба (по-своему, конечно) были правы, но первый резюмировал по внешней форме, второй — по внутреннему существу.

Так называемое «полемическое заглавие» требует особой виртуозности в обращении со словом и в о б р а щ е н и и слов противника на него самого: обыкновенно внутри строки, называющей полемическую работу, происходит схватка двух заглавий; закон о минимуме знаков требует, в данном случае, не вводя новых лексем, по возможности обновлять в них смысл. Так, мастерское словообращение «Философии нищеты» (Прудон) — «Нищета Философии» (К. Маркс), опрокинув заглавием заглавие, влечет его за собой по строке, как триумфатор поверженного врага («Misere de la philosophie. Reponse a la Philosophie de la Misere de Proudon», 1847).

Более дробные удары слов о слова:

«Что делали в романе «Что делать» Чернышевского?» (П. Цитович. 1879).

«А. Полоротов. Зефироты и зевороты. СПБ. 1861»: тут заглавие всеми буквами повернуто на противника.

ЛИЦА И «ЛИЦЕВЫЕ ЛИСТЫ»

Поскольку писатель не изменяет своему литературно-отчетчившемуся лицу, и лицевые листы его книг могут быть собраны в одну тетрадь, имеющую один смысл. Заглавная строка, продергиваясь из книги в книгу, как нить, ведомая

[1] Платон определял человека как «двуногое без перьев».

иглой, делает лишь новые и новые стежки, разрываясь и снова ссучиваясь. У каждого пера свой расщеп, с в о я особая манера сжимать текст в заглавие.

Если взять примитивные писания популярного в начале XIX в. Г. Жуи, получим следующий ряд:

«Лондонский пустынник, или описание нравов и обычаев англичан в начале XIX ст. Пер. 1822-25».

«Антенский пустынник, или изображение парижских нравов и обычаев в начале XIX века. 1825».

«Гильом чистосердечный, или изображение нравов и обычаев в начале XIX в. 1827».

«Гвианский пустынник, или изображение парижских нравов и обычаев с начала XIX ст. 1828»: и автор, и переводчик, очевидно, нашли свое рабочее заглавие, которое, от книги к книге, лишь чуть шевеля буквами, остается всюду равным себе самому.

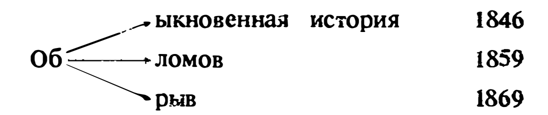
Так же поступает и утаивший свое имя автор вереницы брошюр под заглавиями: «Философ горы Алаунской, или мысли при кончине Екатерины Второй»; «Философ горы Алаунской, или мысли при кончине Павла I и при вступлении на престол Александра I»; и «отшельник», специализировавшийся по парижским нравам, и «философ», работавший по смертевой части, — оба быстро и просто нашли свою манеру обращения с титулблатом. Некий Лярок (Larocque), набредший на счастливое и прибыльное заглавие «Les voluptueuses» (Сладострастницы), только прибавлял, в течение двух десятков лет — от обложки к обложке — пояснительные: «Дафна», «Фауста», «Фюзетта», «Гемина», «Луветта», «Фэба» (1890), — и этого оказалось достаточным для тиража.

Однако, если с литературных окраин войти внутрь подлинной литературы, то и здесь сравнительное изучение колонок из заглавий, подписанных одним именем, дает не столь, конечно, наглядный, но все же сходный результат. Цикл романов Жорж Занд разворачивает длинный ряд имен, главным образом женских («Indiana» — «Valentine» — «Lelia» — «Andre» — «Consuelo» и т. д.): это индивидуальные наименования индивидуальных жизней, романы о разрозненных «я». Обложки Джека Лондона: «С ы н волка» (1900) — «Бог его о т ц о в» (1901) — «Д о ч ь снегов» (1902) — «Д е т и стужи» (... of the Frost, 1902) и т. д. — сразу же ясна тема: род.

«Успокоение чувствительного человека, или собрание сочинений Арнода, содержащее в себе повести. М. 1789»: это редкое заглавие примечательно как попытка озаглавить не текст, н о с у м м у т е к с т о в. И как бы наивна ни была

она, — в основе ее здоровая тенденция: отыскать главное в самих заглавиях, поступить с ними так, как они поступают с книгой. Один автор — одно и заглавие: и если история писателя обычно говорит не о смене тем, а об эволюции единой, многообразно проявленной темы, — то и хронологический перечень заглавий, принадлежащих одному перу, большей частью показывает, в сущности, единое заглавие, данное лишь в разных возрастах своей жизни. И разные заглавные строки из-под одного пера, помещенные одна над другой, будут вести глаз, как поперечины лестницы, к завершающей формуле-заглавию, в знаках которого затиснуты вся стилистика и все мышление данного писателя.

Так, если сравнить (нарочно беру пример малой яркости) три основных заглавия И. Гончарова, получим:



Четвертое, заданное тремя данными, заглавие должно быть отыскиваемо в идее о сломе и срыве обыкновенного в необыкновенное (см. посмертное «Необыкновенная история»): в письме к Стасюлевичу (31 июля 1868 г.) Гончаров пишет, что после неудачной полупопытки расправиться с буднями при помощи пистолета, он приобрел себе в аптечном магазине книгу («никогда книг не покупаю, а тут...»), чрезвычайно заинтересовавшую его своим «заглавием»: «Closet-Paper»[1].

Материалы к вопросу о психологии озаглавливания, разбросанные большею частью по дневникам и письмам литераторов, представляют собой большую и пеструю груду. Я не буду раскрывать моей папки, собравшей довольно много выписок: их легко высыпать на бумагу, но чрезвычайно трудно обработать и привести к единству. Настоящий беглый очерк довольствуется лишь общей тресировкой темы и методологией вопроса.

Самая общая классификация этого рода материалов распределяет их как бы по трем коробам: Ante-Scriptum, In-Scriptum, Post-Scriptum. Заглавие «Ante-scriptum», психологически (и хронологически) предваряющее текст, тянет за собой всю книгу. Заглавная строка, требующая книги, воз-

[1] «...и тогда только, как купил, заметил несообразность: там пистолет, т. е. конец всему, а тут 1000 листов, т. е. около трех лет жизни заручил себе» (там же).

никающая в сознании писателя как некий императив, постепенно в процессе работы прикрепляет к себе главу за главой, ищет их на разных путях, как локомотив, собирающий свой подвижной состав. Обыкновенно сила тяги, скрытая в заглавии антескриптного типа, передается и сознанию читателя: так, «Sartor Resartus» (Заштопанный портной, 1833) — «тянущее» заглавие, благодаря которому текст удобно распределялся от журнального номера к номеру («Fraser's Magazine»). Но и сейчас, почти через столетие, заглавие это не потеряло своей втягивающей в книгу силы.

«Debates in Magna Lilliputia» (Словопрения в Великой стране малых, 1739) С. Джонсона — полуфельетонный материал, собранный заглавием, фрагмент за фрагментом, и в настоящее время заставляет себя читать лишь волею своего заглавия. Любопытно, что заглавия, не успевшие развернуться в книгу, как «Исповедь великого грешника» Достоевского или «Прощальная повесть» Гоголя, — и после смерти их авторов продолжают как бы требовать текстов, и иной раз эти неосуществившиеся книги осуществляют вокруг себя целую критическую литературу; такова, по крайней мере, судьба последних заглавий философа Шеллинга, о которых был осведомлен круг его друзей, но текстов к которым после кончины философа нигде отыскать не удалось.

В нашей литературе наиболее чистым типом озаглавливателя «антескриптного» порядка является Боборыкин: все его книги, как сообщает он сам, — вынуты из записной книжки; два-три метких слова, вписавшись в книжку, превращались у него в заглавие, заглавие обтесывалось: книга.

Иногда процесс накапливания, с о б и р а н и я элементов заглавия происходит чрезвычайно медленно и трудно: Де Костер в юности — основатель клуба литераторов «Joyeux», позднее — сотрудник сатирического листка «Uylenspiegel», затем — автор «Legendes flamandes», наконец, приходит к завершающей его жизнь «L a L e g e n d e d e T i e l U l e n s p i e g e l et de Lamme Goedzac et de leurs avantures audacieuses, J o y e u s e s et glorieuses, e n F l a n d r e et ailleurs».

Наибольшее количество документов говорит о заглавиях, окончательно оформляющихся лишь в процессе работы над текстом: такое инскрипторное, внутри текста зародившееся словосочетание, раз возникнув, начинает, в свою очередь, перерождать текстовую ткань: дозаглавный рост черновика — почти всегда — резко отличен от роста черновика, уже нашедшего свое заглавие: извилистая текстовая строка кружит по прямой строке заглавия, как плющ по шесту.

Если заглавия-антсскрипты обладают тягой, то заглавия

поскриптного типа являются своего рода толкачами текста: они как бы спрятаны за двигающимися сквозь сознание читателя страницами текста и лишь с последними его словами делаются понятны и нужны, получают логическую наглядность, которая до того ощущалась неполно или вовсе не ощущалось. Лишь по прочтении текста, озаглавленного «Отцы и дети», мы понимаем противительный смысл союза «и»: отцы н е дети; порождающие всегда чужды порожденным.

Название посмертного рассказа Лескова «Заячий ремиз» (опубликован в 1917) дешифруется лишь последними абзацами рассказа. Любопытно, что в процессе работы над рассказом название это пришло много позже последних строк рукописи: на обложке манускрипта, переписанного набело, оно стоит поверх старого («Игра с болваном»), перечеркнутого, очевидно, в последний момент, перед отсылкой рукописи.

ТИТЛО

Однажды (1823) редактор «Литературного Листка» Ф. Булгарин получил по почте стихотворение «Птичка»; подписано — А. Пушкин. Редактор перечеркнул «птичку» и переозаглавил: «На выпуск птички». Затем следовала сноска, разъяснявшая, что под птичкой надлежит разуметь заключенника долговой тюрьмы, которого освобождает «благодетель», беря его на поруки. Вероятно, немалое количество заглавий постигала и постигает та же судьба: попав в правку к ремесленникам пера, они быстро подравниваются по готовым заглавным шаблонам. Старинный знак титла ( ), стягивающий своим чернильным крюком слово в слог, слог в букву, действует чисто механически и является как бы инструментом, при помощи которого работают профессиональные з а г о т о в щ и к и з а г л а в и й , подгоняющие слова на обложках к вкусу и спросу читателя.

Ремесленная выделка заглавной строки вовсе не должна быть (с точки зрения формы — разумеется) предметом сплошного осуждения. Нет: наличие известных ремесленных навыков, быстрая и ловкая хватка букв, точный учет знаков, элегантная отделка заглавия, уменье показать книгу лицом — все это качества, которые необходимы для полной с д е л а н н о с т и названия книги. Парижские книжные витрины в этом смысле легко побивают книжные выставки Тверской и Никитской. И заглавие-диалог учебника для детей: «Sais — tu? Oui — retiens. Non — apprends», и литературная полупорнография с ремесленными «Monsier Venus»

(P. 1889), «La garconne» (P. 1924), даже желтенькие серии, механически присоединяющие к женскому имени то «en chemise», то «sans chemise» (последние, в смысле тиража, рождаются в сорочке), — все это сделано не без блеска и с особым искусством растасовывать слова: только длительный опыт, точное знание своеобразного лексикона обложки могли научить ремесленника слова стационарным заглавиям-шаблонам, овладевшим книжным рынком Запада.

Изучение заглавий этого типа приводит не столько к познанию писателя данной эпохи, сколько к познанию ее читателя. Так, следя за теми поправками и отклонениями, которые вводят в оригинальное заглавие переводчики, являющиеся зачастую лишь полу-писателями и в самом выборе книг для перевода обнаруживающие обычно вкусы и симпатии потребляющей книги среды и класса, — легко уловить, что было главным в заглавиях для читателя данной эпохи и данного класса. «Precieuses ridicules», превращенные в «Драгые смеянныя», аскетическое «Ars moriendi», оказывавшееся вдруг «Наукой благополучно умирать», «Oeuvres divers par A. Voltaire», обернувшиеся «Всячиной из сочинений г-на Вольтера», «De virorum excellentium vita» (C. Nepos), отрекомендовавшиеся «Житиями славных генералов», — все это, усердием переводчиков, дает нам не только русского читателя начала и середины XVIII в., но и самый процесс его чтения: ведь читать это значит переводить с чужого стиля и лексикона на свой. Осторожно примененный метод разностей, пользующийся сравнением элементов оригинальных заглавий с элементами, привнесенными из иноязычия и иномыслия, мог бы дать результаты большой значимости.

Ремесло заглавия особенно важно при построении названия, предназначенного для периодики: лишь опытным путем было установлено, что парадоксальные, построенные на игре слов или двусмыслии эпатирующие заглавия не выдерживают повтора и быстро надоедают на третьем-четвертом номерах. Выдержать повтор может лишь очень простое, непретенциозное и вместе с тем крепко сделанное словосочетание. Выгодно, если оно скроено, так сказать, на вырост, т. е. несколько шире текста первых №№-ов: это дает возможность раздвигать тематику журнала или газеты, не тревожа ее заглавия (последнее опасно, так как нарушает инерцию привычки, выработанную в кругу постоянных абонентов издания его заглавным повтором). Так, русское журнальное дело второй половины XVIII в. еще не успело выработать этих полезных навыков, и поэтому, например, сатирические журналы, выходившие с 1769 по 1774 г., еже-

годно меняли свои заглавия, что (наряду с другими причинами) привело, несомненно, к сокращению их жизней. Современная газета и ежемесячник научились делать себе название из дюжины букв. Теперь уже невозможны издания вроде ежемесячника 1792 г., озаглавившего себя: «Дело от безделия или приятная забава, рождающая улыбку на челе угрюмых, умеряющая излишнюю радость вертопрахов, и каждому по его вкусу, философическими, критическими, пастушьими и аллегорическими повестями, в стихах и прозе состоящими, угождающая».

ПОХИТИТЕЛИ ЗАГЛАВИЙ

Если аббат Пей добросовестно отмечает на лицевом листе своей книги (XVIII в.) «Мудрый в уединении, уподобленный частью сочинению Юнга, которое имеет то же титло» (по пер. 1789), то большинство авторов, как до него, так и особенно после него, редко заботится о подобного рода оговорках.

Впрочем, в случаях, когда перво-заглавие общеизвестно, заглавиям-последышам излишне об этом и напоминать. Вполне законченная литературная традиция позволяет ответвлять заглавие от автора к автору. Получаются ряды: «Комедия» (Данте) — «Божественная комедия» (дантески) — «Небожественная комедия» (Красиньский) — «Человеческая комедия» (Бальзак) — «Трагедия человечества» (Мадач) — и т. д.

Наряду с традицией, и пародия, являющаяся одним из видов полемического приема (см. выше), имеет право на повтор и даже деформацию заглавии, взятых под удар:

«Дым. Карикатурный роман А. Волкова и К°, живьем взятый из художественно-сатирического романа И. С. Тургенева. СПБ. 1869».

«Понедельник. Соч. гр. Тонкого», пародировавший «Воскресение» Л. Н. Толстого через год-два после напечатания этого романа.

«Жизнь и деяния Всезнаева со всеми достопамятными его происшествиями, или горе без ума. Нравств. сатир. роман А. П. Моск., 1834»: несомненна связь с заглавием комедии 1824 г. Но возможны случаи более сложные, которые трудно отнести к узаконенным литературным приемам и традициям: «Ее Крейцерова соната», вышедшая в Германии вслед «Крейцеровой сонате», уже не пародирует, а мародирует заглавие: текст книжицы, лишенной каких бы то ни было полемических тенденций, присосался к чужому заглавию с

целью использовать его рыночную стоимость — и только. Если сличить два титулблата:

«Масон без Маски, или подлинные таинства масонства, изданные со многими подробностями точно и беспристрастно. СПБ. 1784» и «Мопс без ошейника и без цепи, или свободное открытие общества, именующегося Мопсами. В СПБ. 1781», — то ясно видишь, что кто-то у кого-то позаимствовал: даты в пользу второго заглавия, смыслы — в пользу первого, сличить легко — уличить трудно.

Так или иначе, можно считать установленным, что с того момента, как какая-либо книга забирает себе читательские симпатии и рынок, заглавный лист ее, как бы оторвавшись от тела книги, начинает обращаться, получает хождение как некий заглавный знак, обеспечивающий некоторую нарицательную цену любому подклеившемуся к нему тексту.

Количество заглавий, паразитирующих на заглавиях же, неперечислимо: «Русская Шехерезада» (М., 1836); «Русский Декамерон 1831 года» (год эпидемии холеры); «Русский Пустынник, или наблюдатель отечественных нравов. СПБ. 1817» (наиболее сбитое клише; см. гл. «Лица и «лицевые листы»); «Российский Вертер...»; «Кавказские пленницы... 1857»; с десяток заглавных вариантов «Бедной Лизы» (1796), вроде «Нещастной Лизы» капитана Раевского (1811)... обрываю перечень. Все эти заглавия-чужеядцы, добросовестны они или нет, крадут или просто берут, — сделаны всегда в расчете на то, что путь к глазу и карману потребителя книги уже протаранен заглавием-оригиналом.

Нечего уже говорить о явных мародерах обложки, сующих под ходкое название что ни попало, принюхавшихся к типографской краске и пишущих даже в обгон автора: начиная от Авелланеды, давшего продолжение «Дон Кихота» прежде, чем это успел сделать автор, и кончая пресловутым скорописцем предреволюционных лет «Графом Амори», выбросившим на рынок ряд «продолжений» в расчете на продолжающееся действие чужих заглавий, — можно бы собрать много имен крупных и еще больше мелких дельцов пера, паразитов и сапрофитов титулблата, знающих настоящую цену заглавию и умеющих на нем спекулировать.

IV

АНАЛОЙ И ВИТРИНА

Книга прежде, чем лечь на косую подставку витрины, долго обитала на скосах аналоев. Высшая оценка для «вероучительных» писаний в самом названии: «Библия», т. е. книга. Медлительные, с тщанием вычерчиваемые уставы и полууставы берегут слово как драгоценнейшее из драгоценного. Книга зачастую (в предупреждение пропажи) — на особой цепи, ввинченной в аналой. Заглавия книг тоже не ищут глаз: они запрятаны в пергамент и кожу, за защелки замков и застежек. Лишь постепенно, по мере того как книга превращается из раритета в дешевую бумажную утварь, валяющуюся по всем столам и полкам, заглавие ее выползает — сначала на выгиб корешка, а оттуда и на верхнюю доску книги.

Если сравнить названия инкунабул, загромождающие обыкновенно весь лицевой лист сверху донизу раздробью мелких шрифтов, с крупными и разгонистыми — черным по желтому — новинками сегодняшнего европейского рынка, то разница окажется разительной: инкунабулы говорят не спеша, с обстоятельностью и расстановкой, не тая правды, звено за звеном раскрывая всю суть лежащих под заглавием текстов; куцые vient en paraitre'ы, швырнув горстью букв, замахнувшись мыслью, вдруг обрывают на полуслове, отсылая за дальнейшим к кассе и к тексту.

Мнительная добросовестность старого заглавия видна во всем и повторяется в подзаголовках и в подзаголовках к подзаголовкам, тщащихся объяснять самое «объяснение». Так, обычно опускаемая в теперешней заглавной практике справка о выверенности и фактической оправданности художественного материала всегда налицо на старых заглавных листах. Вот краткая прогрессия подобного рода отметок, включавшихся прежде в выработанную традицией заглавную форму (беру примеры относительно поздней эпохи):

«... сочинение без правдоподобия» (1785).
«... полусправедливая повесть» (1801).
«... быль с примесью» (СПБ. 1830).
«... справедливая повесть» (М. 1794).

Старинное заглавие, боящееся недоумений и непониманий, педантически растолковывающее и вразумляющее, расползаясь по всему лицевому листу, принуждено было, чем ближе к нижнему его краю, все более и более мель-

чить свои шрифты, так что они, в отличие от теперешних, часто оказывались мельче шрифта, каким отпечатан текст.

Раскройте переведенные с латинского, записанные епископом оксфордским И. Галлом «Внезапные размышления, произведенные вдруг при воззрении на какую-нибудь вещь» (1786, рус. пер.): если, не задерживаясь на этом общем наименовании, перелистать внутренние заголовки разделов, прочтем:

«Размышление при усмотрении мухи»,

«Размышление при усмотрении большой библиотеки»,

«Размышление при усмотрении на замаранного чистильщика каналов» и т. д.

Перу епископа Галла одинаково любопытно и радостно прикасаться к именам всех вещей, какими бы они ни были, большими или малыми, важными или пустяковыми; в нем живет радость озаглавливателя всех вещей, он проникнут пафосом титулблата.

Старые просторные и ветвистые заглавия постепенно вымирают. Громоздящиеся по обе стороны стереотипных «или — или» кучи слов отвеяны временем, и в относительно новом заглавии Кьеркегора (см. выше) от старой формы только и остались растерявшие свое словесное окружение словоразделы «Или — или».

В 1668 г. замаскированную автобиографию еще можно было называть так: «Чудаковатый Симплициссимус, или описание жизни одного чудака, по имени Мельхиор Штернфельд фон Фуксгейм; где и как он явился на свет, что видел, познал и пережил и почему оный свет снова добровольно покинул. Чрезвычайно занимательное и во многих отношениях полезное чтение». В 1921 г. приходится это делать покороче: «Записки чудака. Эпопея: Я».

Знаменитый герлицкий сапожник мог мастерить свое заглавие так: «Aurora, или Утренняя Заря в восхождении, то есть Корень или Мать философии, астрологии и теологии на истинном основании или описание природы: как все было и как все стало вначале: как природа и стихии стали тварными, также об обоих качествах, злом и добром; откуда все имеет свое начало и как пребывает и действует ныне, и как будет в конце сего времени; также и о том, каковы царства Бога и Ада, и как люди в каждом из них действуют тварно: все на истинном основании и познании духа, в побуждении Божием, прилежно изложено Яковом Бёме в лето Христово 1612 в городе Герлице, возраста же его на 37 году, во вторник, в Троицын день».

А современный популярный биолог-экспериментатор Во-

ронов оповещает о сенсационных опытах своей парижской лаборатории: «Vivre» (P. 1920). И все.

Прежде уютные постройки из слов: «Повивальная бабка, или достоверное наставление через вопросы и ответы, каким образом женщине плодом благословенной в родах вспоможение чинить. М. 1764». Теперь сухо стучащие слоги: «Токология Стокгем» (с пред. Л. Толстого). И самое заглавие современности кажется рожденным по параграфам токологии: сухо, четко и деловито.

ОТ «ПОВЕСТИ БЕЗ ЗАГЛАВИЯ» К ЗАГЛАВИЮ БЕЗ ПОВЕСТИ

Рукопись XVI в., приписываемая иноку Зиновию, известна под именем: «Послание Многословное». Современные рукописи досылаются до глаз читателя лишь при условии малословия. Если прежде громоздкому фолианту было просторно на доске аналоя, то теперешним книжным фабрикатам тесно и на просторных подставках витрин. Выставившись своими заглавиями наружу навстречу глазам прохожих, книги должны уметь войти им в зрачки, впрыгнуть своими заглавными знаками в сознание мимо идущих. Одно из мастерских заглавий последних лет — «От вечного к преходящему» (Е. Лундберг): мы не располагаемся на всю вечность, данные нам под жизнь отрезки времени мы не спутываем в клубки, а прямим и натягиваем, как струны. Секундная стрелка толкает нас мимо и дальше: нам некогда прочитывать все книги, — даже заглавия их, если они слишком длинны и извилисты, не успевают задержаться в наших сознаниях.

Мы требуем часа, сплющенного в секунду; короткой фразы вместо периода; слова вместо фразы; знака вместо слова. В тексте мы сдвигаем точки на расстояние полустроки; из заглавия мы их выбрасываем вовсе. Из веера обложек, мелькнувших за витриной, мы берем в мозг лишь три-четыре стимулирующих мысль слова, — и дальше.

Джордж Бёркли был первым, придумавшим строить миросозерцания не из тяжелых книжных кирпичей, а из сращения тезисов и формул; вся сложная метафизическая фантасмагория Бёркли, втянув в себя свои радиусы, легко уместилась на стопке бумаги весом в пять-шесть лотов: «Я не люблю слов, — писал этот метафизик в предисловии ко 2-му изданию своей книги-конспекта, — и стараюсь, по возможности, обходиться без них».

Всякий писатель, поскольку он писатель, лаконизатор лексики; слова, окунувшись в его чернила, должны — как от коллодия — стягиваться и оплотневать; отделив ядра от

шелухи, сутевое от несутевого, книга отбрасывает лишки за свой обрез. И поскольку вся жизнь нашей эпохи лаконична и лапидарна, ищет схематики и опрощения, замещает трактат лозунгом, фолиант — листовкой, многословие увещательных «разглаголов» (XVII-XVIII вв.) — командой, бытие и художество естественно совпадают в основном своем приеме: ч и с т к е.

Сейчас искусство озаглавливания на переломе. Слишком многое — говоря языком типографии — надо в с с ы п ь. Книжный «искатель» ждет своего переоборудования. Старые темы не темы, потому что не те мы.

Несомненно, титулблат в ближайшие десятилетия будет плацдармом для старых и новых методов озаглавливания. И одно довольно старое заглавие — мы должны ему быть благодарны за это — пробует предсказать исход борьбы: «Забавное повторение грамматики, или война частей речи за первенство г л а г о л а   п е р е д   и м е н е м. М. 1816». Если поверить этому предсказанию, нам предстоит: диктатура г л а г о л а над и м е н е м, предиката над подлежащим (лежащим п о д), динамики над статикой, завтра над вчера, — и это не для всех окажется «забавным». Статистическая манера озаглавливания заставляла столетие тому назад сочинителя утопии Кабэ расходовать на ее название около 100 слов, но уже в 1893 г. Шираку (Chirac) достаточно для этого одного «Si...»

Книга, как и все вокруг нее, ищет выйти на и за свою обложку в свое в н е. Заглавия, сказав себя лозунгом и афоризмом, иной раз не успевают — в беге дней — превратиться в книги: слова их не оставляют потомства слов. Самые наши тексты, лаконизируясь в короткие, оторванные друг от друга строки, становятся похожими на склады заглавий, не добившихся выхода на обложку. Разрезальный нож все реже и реже находит себе покупателя.

Мы начинаем понимать, что и в мирке, сделанном из бумаги и типографской краски, и з а пределами его, всюду, где ворошится слово, — самое главное в заглавном. Искусство обращаться с наименованием, б е р е ж ь слова, буква, взятая на учет, — новое искусство новой эпохи: если прежде перо, надписывающее книгу, успокаивалось иной раз на формуле отказа от формулы — отсюда все эти «Без заглавия», «Повесть без заглавия» (очень распространенное имя книг) и т. д. и т. д., — то писатель, поставленный перед или — или, скорее изберет заглавие без повести, чем «повесть без заглавия». Перо научено скоростями нашего т е п е р ь не только скользить по строке, но и бить — от строки — наотмашь: стиль малоречивости, уменье расправиться

с темой в два-три слова, стал стилем эпохи. Это надо понять и... принять.

За четверть тысячелетия до нас отрок Лейбниц, играя с книгами отцовской библиотеки, задумал революцию языка, то, что впоследствии он, применив научный метод, назвал «Globus intellectualis». Ему хотелось сжать тела и смыслы слов до емкости и точности алгебраических знаков. Теперь все ближе и ближе момент, когда орбитам земного глобуса и «globus intellectualis»'а неизбежно — встретиться.

Задача книги: логически окантовав т е м у , передать ее исследователям, имеющим большее моего право на ее разработку. Поэтому, оставляя почти все свои предикаты при себе, ограничиваюсь заглавием: «Поэтика заглавий».

III-IV. 1925
Москва

ИСКУССТВО ЭПИГРАФА

(Пушкин)

I

Эпиграф (от греч. επιγραφη — надписываю), насколько мне известно, еще ни разу не служил предметом специального исследования. Со сходными наименованиями, тоже греческого происхождения, эпиграмма, эпитафия (επιγραμμα — написание, επιταφιος — надгробный), у эпиграфа, по его функциям, одна роднящая черта: лаконичность, лапидарность.

Камень надгробия сопротивляется врезаемым в него словам, кроме того, он рассчитан на краткое внимание «прохожего», идущего мимо. Эпиграммы, когда-то собиравшиеся в особые сборники, представляли собой краткие формулы морали или вообще философской мудрости. Они были похожи на пословицы, лишенные, однако, народной окраски. Впоследствии эпиграмма приняла определенно сатирический характер. Появились и литературные гибриды: «Эпитафия себе самому» или эпитафическая надпись, долго сохранявшая форму так называемого элегического дистиха (строка гекзаметра плюс строка пентаметра); параллельно — сатирические «прижизненные» эпитафии врагу (чаще всего литературному).

Все эти формы и до сих пор сохраняют традицию краткости. Литературная эпиграмма кратка уже потому, что в большинстве случаев оперирует заглавиями и пародиями на них: заглавия тоже по самому своему назначению не могут быть слишком длинны.

Эпиграф же, или группа эпиграфов, должен уместиться в тесном пространстве между заглавием произведения и начальной строкой его текста.

Эпиграфы появились, собственно, довольно давно. Предками их являются цитаты из Библии, которыми обязательно начиналась любая проповедь церковного оратора. Цитата эта, по большей части в единственном числе, в старинных изданиях проповедей сперва печаталась то в строку, то отдельно от текста, но затем к XVII веку (я говорю о немецких и французских сборниках) заняла вполне точное и определенное место под заглавием, в правом углу, над текстом.

Отдаленным откликом, точнее — рецидивом, эпиграфа-тезы, применявшейся духовными ораторами, звучит эпи-

граф, начинающий «Анну Каренину» Л. Толстого: «Мне отмщение и аз воздам».

XVII век дает расцвет эпиграфа. Он становится многочислен, шеренга вводящих в текст цитат занимает иной раз почти всю первую страницу.

Но сейчас меня интересует не история эпиграфа и не внешняя форма цепи эпиграфов, вводящих в текст, а сама сущность, целеустремление этого элемента литературного произведения.

II

В старинных, часто безымянных книгах (говорю бегло, опуская примеры, чтобы скорее подойти к теме о Пушкине) эпиграфы, взятые из «Священного Писания» или «отцов церкви», служили как бы «рекомендательными письмами» «подателю сего»..., то есть текста. Если представить себе передачу книги читателю как вручение труда первому читателю, то есть тому, кому было адресовано посвящение работы (такими адресатами были обычно люди влиятельные, меценаты, сильные мира сего), то можно, осовременив процесс, представить себе, что посвящение проектируется на конверте «рекомендательного письма», эпиграф находит свое место внутри раскрытого конверта, а самая литературная работа как бы «прилагается при сем».

Но в дальнейшем, если миновать промежуточные исторические звенья, все это получает гораздо более сложный характер.

Если сравнивать издания, скажем, начала XIX века с книгами последних лет, то сразу же обнаружится, что эпиграф количественно идет на убыль. Чем это объяснить?

Пушкин придавал огромное значение эпиграфическим цитатам. В своих черновиках (см. хотя бы сб. «Рукою Пушкина») он часто запоминает, мнемонически отмечает то или иное свое будущее произведение при помощи его заглавия и эпиграфа. То и дело мы встречаемся у него со своеобразным явлением: странствующим эпиграфом. Например, строчка из гетевского «Фауста»: Gieb meine Jugend mir zurück» (Возврати мне мою младость). Этот стих переходит с одного чернового листка на другой, пытается стать над тем или иным стихотворением, попадает под зачеркивающую черту, пока, наконец, не находит пристанища в качестве эпиграфа над стихотворением «Таврида» (незак.)

В 1836 году в руки А. С. Пушкина попал роман Варвары

Миклашевич «Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия». Сперва роман заинтересовал его заглавием, потом текстом. По сообщению А. Жандра («Ист. Вестник», 1900, № 7), Пушкин решил помочь напечатать эту вещь. И сказал: «Старайтесь издать книгу скорее, а я напишу к нескольким главам эпиграфы».

Очевидно, он считал этот элемент художественного комплекса необходимым. В наше время мы видим целый ряд произведений и авторов, чуть ли не принципиально отрицающих и, во всяком случае, выключивших из своей практики и эпиграф, и посвящение.

В нашей критике было несколько довольно робких попыток дать определение термину эпиграф. Обычно пробовали объяснить его возникновение как попытку маскировать свои мысли чужим именем (напр., Зунделович и др.). Это если и не неверно, то поверхностно. Ведь маскирующийся даже в выборе маски проявляет свой вкус.

Кроме того, это определение несерьезно и по существу. Эпиграф — это есть знак связи новой культуры со старой, символ международного общения разноязыких литератур, а также преемственности сменяющих друг друга литературных поколений.

В последнем своем значении эпиграф — это средство общения между писателями одной школы или хотя бы сходной тенденции.

Анализ пушкинской эпиграфии подтверждает это с достаточной точностью.

Эпиграфы Пушкина можно распределить по следующим четырем категориям: 1) цитаты из книг предшественников и учителей, чаще всего западных, реже — русских, 2) выдержки из произведений современников-единомышленников, 3) эпиграфы фольклорного характера и 4) мнимые эпиграфы, выдуманные автором или выделенные им из своего же текста.

1) В пушкинские времена литература наша только начинала становиться литературой. Ей нужна была поддержка других, более зрелых и оформленных литератур. Мы видим, что Пушкин прежде всего стремится закрепить созданные на Западе (главным образом во Франции и Англии) формы. «Гаврилиада» повторяет приемы «La Pucelle» Вольтера; «Дон Жуан» близок к мольеровскому сценарию; начало «Онегина» Пушкин сам приравнивает к байроновскому «Беппо»; «Домик в Коломне» подражает рассуждающей поэме Буало (на этот же путь стал и Вяземский в своем «Александрийском стихе»); «Руслан и Людмила» пробует воспро-

извести стиль шутливой поэмы, созданной Ариостом, одну из глав основного произведения которого «НеистовыйРолланд» Пушкин еще в молодые годы перевел. Часть драматических произведений нашего автора приписана несуществующим драматургам Запада, как Ченстон и др.

Соответственно этому очень многие произведения Пушкина указывают своими эпиграфами на Запад, связывают молодую русскую культуру со старыми оформленными культурами западных стран. Пожалуй, самый характерный из них поставлен над второй главой «Онегина»:

> O rus!
>
> Hor.
>
> О Русь!

Тут игра словом, и предельная краткость, и дальность расстояния, связывающего культуру старую и новую.

Среди эпиграфов Пушкина можно легко разыскать целый ряд взятых у предшественников автора фраз и полуфраз: тут и Овидий, и Гораций, и Петрарка, и Неккер, и Мальфилатр. Довольно пестрая компания мертвецов. Особо стоят многочисленные эпиграфы из Байрона, который хотя и был современником Пушкина, но отодвигался им в историю, в прошлое. (Пушкин неоднократно указывал, что Байрон последних лет ничего не мог добавить к своим ранним произведениям.)

Если Онегин умел «в конце письма поставить vale», то Пушкин в начале своих произведений ставит эпиграф — vale, как бы приветствие культуре отжитой или отживающей свои века со стороны новой, начинающей жизнь русской литературной культуры. Почти все авторы, к которым адресованы его эпиграфы, могут быть отнесены или к Древнему Риму, или к Романским странам, или к Англии. Немецкий эпиграф встречается у нашего автора лишь однажды; ссылки на польских, голландских авторов отсутствуют. Лишь раз ссылается Пушкин на представителя Востока, поэта Саади.

2) Пушкин редко ставит эпиграфы над мелкими стихотворениями. Нельзя того же сказать о небольших его прозаических вещах. Так, над каждой из «Повестей Белкина» проставлено по эпиграфу. Правда, сам автор считал эти прозаические миниатюры «повестями», то есть выраженными произведениями большой формы. Во всяком случае, уже тот факт, что над несколькими страницами прозаического отрывка «На углу маленькой площади» стоят два эпиграфа, заставляет предполагать, что автор задумал эту повесть в

виде широко развернутого, с далекой перспективой произведения.

Как правило, почти все крупные вещи Пушкина (за исключением «Руслана и Людмилы») снабжены эпиграфами, распределенными по главам и песням.

Наиболее тесно эпиграфически общается с современниками «Евгений Онегин». Идя от главы к главе, мы встречаем имена Вяземского, Жуковского, Грибоедова, Дмитриева, Баратынского. Главы как бы адресованы всем самым близким друзьям автора. Это отражает реальное отношение литературного быта тех времен. Ведь Пушкин, написав тот или иной эпиграф из Жуковского или, скажем, Баратынского над той или иной главой, вкладывал после этого листы романа в конверт и перед тем, как послать его с оказией или по почте, писал на нем: «Жуковскому» — «Баратынскому» и т. д. Так своеобразно срастались в одно эпиграф, посвящение и почтовый адрес.

Разберемся в онегинских эпиграфах по существу.

Глава первая.

Строка стихотворения кн. Вяземского заняла место эпиграфа после довольно длительной борьбы с другими цитатами — кандидатками в эпиграфы. Сперва Пушкин хотел дать два стиха Баратынского, а именно —

> Собранье пламенных замет
> Богатой жизни юных лет[1],

и сентенцию английского философа Берка: «Nothing is such an enemy to accuraty of judjement, as coars discrimination» (ничто так не враждебно точности суждения, как недостаточное различие). Но затем приглашенные в свидетели начала романа поэт и философ были отведены. Появилось:

> И жить торопится и чувствовать спешит!
> К. Вяземский

[1] В контексте:

> Увы! на память нам придут
> Те песни за веселой чашей,
> Что на Парнасе берегут
> Преданья молодости нашей:
> Собранье пламенных замет
> Богатой жизни юных лет,
> Плоды счастливого забвенья,
> Где воплотить умел поэт
> Свои живые сновиденья...
> Не обрести замены им!
> Чему же веру мы дадим? —
> Пирам!..

Если возьмем эту строчку в контексте стихотворения о первом снеге, то увидим, что там она имеет совсем иное эмоциональное наполнение:

Кто может выразить счастливцев упоенье?
Как вьюга легкая, их окриленный бег
Браздами ровными прорезывает снег
И, ярким облаком с земли его вздевая,
Сребристой пылию окидывает их.
Стеснилось время им в один крылатый миг.
По жизни так скользит горячность молодая,
И жить торопится, и чувствовать спешит!

Цель, которая была поставлена первоначально изречению Берка в его эпиграфической функции, ясна: Пушкин хотел предупредить возможность автобиографического истолкования романа, провести четкую черту между собою и Онегиным, автором и персонажем. Это подтверждает строфа VI, куда, собственно, и переселилось это изречение, приняв конкретную форму:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь... и т. д.

Пушкин, вычеркивая сентенцию Берка, отказывался этим от каких бы то ни было обещаний относительно будущих отношений между автором и его героем. И действительно, в дальнейшем от читателя требуется не только способность различения, но и способность отождествления. Ради точности понимания.

Второй эпиграф, характеризующий роман в стихах как «собранье пламенных замет», по внешней видимости, совершенно исчезает. Но на самом деле он переходит в свою смысловую противоположность при сохранении старой формы. Так, уже в 1828 году при издании 4-й и 5-й глав «Онегина», когда автор опытным путем, по мере накопления текста, ознакомился с жизнью своего персонажа, он круто меняет свои первоначальные высказывания. А именно — в посвящении этих глав (и всего романа) Плетневу Пушкин определяет свое произведение как результат

Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений,
И сердца горестных замет.

Богатое превратилось в незрелое, пламенное в холодное, юное в увядшее.

Таким образом, мы отыскиваем старый эпиграф из Баратынского не в начале первой главы, а в конце посвящения. Но смысл его поставлен на голову. Правильность этого наблюдения подтверждается и тем, что, желая усилить действие эпитетов «холодный», «увядший» и т. п., Пушкин придумывает еще один эпиграф, поставленный перед посвящением, который говорит о моральном равнодушии героя (здесь, как и в цитате из Вяземского, подчеркнута форма третьего лица единственного числа: он, а не я). Эта последняя надтекстовая надпись должна быть отнесена к четвертой группе (4) намеченной мною классификации эпиграфов. Некоторые критики определяли такого рода выдуманные цитаты (в данном случае стоит пометка «Из частного письма» — то есть указан источник, проверке не подлежащий) как литературную мистификацию. Определение верное, но не полное. «Мистификация» имеет целью обмануть читателя, здесь задача ее — дать возможно более точный, строго соответствующий тексту эпиграф. Поскольку среди чужих текстов такого адекватного данному произведению высказывания не отыскивается, автор сам его придумывает, не нарушая в то же время традиции ссылки на источники.

Глава вторая.

> O rus!
>
> Hor.
>
> О Русь!

Задание: сыграть вдвойне — на омонимах и на краткости. Возможно, что Пушкину был известен анекдот о состязании в краткости, связываемый обычно с именем Вольтера. Автор, вызвавший Вольтера на это состязание (Пирон, впрочем, в разных вариантах имя его меняется), прислал Вольтеру латинское письмо, извещавшее:

«Eo rus» (еду в деревню).

Ответ Вольтера: «I» (поезжай).

Глава третья.

> Elle etait fille, elle etait amoureuse.
>
> (Она была девушкой, она была влюблена.)

В повести «Метель», героиня которой характеризуется эпиграфом из «Светланы» Жуковского, соседствующим с эпиграфом к главе 5-й, дающим развернутую характеристику Татьяны, читаем: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена».

Из главы 2-й «Онегина» явствует, что и Татьяна была воспитана на французских романах: она была девушкой, следственно, она была влюблена. Пушкин в одном из отрывков своей неконченной повести говорит об «эпиграммах моего сердца». В данном случае мы имеем дело с такого рода эпиграммой сердца, занявшей место эпиграфа. Строфа VII этой главы говорит:

Душа ждала... кого-нибудь
И дождалась.

Эта характеристика юного возраста, когда чувство является прежде своего объекта, всегда умиленно отмечалась Пушкиным. Любопытно, что первоначально он хотел проставить перед этой главой утонченный эпиграф из 5-й песни «Божественной Комедии» Данте, приблизительно того же смысла. Но в дальнейшем предпочел песенку Мальфилатра песне Данте, примитив — сложному построению. В этом и сказалось остро развитое чувство эпиграфики, которое должно давать не столько узор, сколько канву для текста.

Глава четвертая.

La morale est dans la nature des choses.
Necker.

(Нравственность — в природе вещей.
Неккер).

Характер цитаты вполне объясняется начальной строкой строфы XVII:

Так проповедовал Евгений.

Оценку этой проповеди «естественной морали», всю ее неестественность оценивает четырьмя главами позднее Татьяна:

И нынче — Боже! — стынет кровь,
Как только вспомню взгляд холодный
И эту проповедь...

Ответ Онегина, пробовавшего усвоить «чужой ум», начитавшегося французских и английских моралистов, очень точно предсказан этой чуждой сердцу, сухой цитатой.

Глава пятая

О, не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана!
Жуковский.

Эпиграф этот подготовлен строфой V в главе 3-й. На вопрос Онегина, которая из сестер Татьяна, Ленский отвечает:

Да та, которая грустна
И молчалива, как Светлана,
Вошла и села у окна.

Баллада Жуковского «Светлана» сюжетно расчленяется на четыре части: 1) сперва даны обличие и душа девушки Светланы, которая, сидя у окна, дожидается жениха: тот не едет; Светлану мучают дурные предчувствия. 2) Светлана, желая узнать будущее раньше, чем оно наступит, гадает, что находит точное отражение в XII-XXI строфах главы 5-й. 3) Далее Светлана, как и Татьяна, погружается в сон: ей снятся всяческие ужасы — гроб, во гробе жених, погребальные свечи, метель, чудища, адские кони. 4) Светлана просыпается, она в ужасе, но за окном звенит колоколец, и к крыльцу подъезжает ее жених; он жив и здоров. И после слов, выделенных Пушкиным в эпиграф, читаем:

...Горе только страшный сон,
Счастье — пробужденье.

И вот тут-то обнаруживается резкое расхождение концовки баллады с содержанием 5-й главы «Онегина»: у Жуковского все разрешается в мажоре, у Пушкина печальный сон оказывается «в руку», зловещие предвещания переходят из сна в явь.

Глава шестая.

La sotto i giorni nubilosi e brevi
Nasce una gente a cui l'morir non dole.
Petrarka.

(Там, где под туманными и короткими днями
Родится племя, которому не больно умирать.
Петрарка.)

Погода у Пушкина обычно выходит за пределы метеорологии. Над «последней тучей рассеянной бури» скользит последняя туча политической бури, и внутри доброго десятка пушкинских метелей кружат общественные вихри.

Глава седьмая.

Москва, России дочь любима,
Где равную тебе сыскать?
Дмитриев.

Как не любить родной Москвы?[1]

Баратынский.

Гоненье на Москву! что значит видеть свет!
Где ж лучше? Где нас нет.

Грибоедов.

Это характерный пример цепи эпиграфов, который надо целиком отнести ко второй группе (2) моей классификации. Это не беседа «через время» с отдаленными предшественниками, нет — это интимный разговор с современниками, с близкими людьми, как бы собравшимися для обсуждения 7-й главы «Онегина». После высказываний Дмитриева и Баратынского ощущается некий пропуск в «протоколе заседания». После двух хвалебных отзывов о Москве, о которой предстоит писать Пушкину, следует возражение на какую-то отрицательную характеристику Москвы, в цепи эпиграфов не приведенную. Но к моменту напечатания этой главы комедия Грибоедова была достаточно известна, и пропуск заполняется памятью читателю. Весь этот разговор можно представить так:

ДМИТРИЕВ:

Москва, России дочь любима.
Где равную тебе сыскать?

БАРАТЫНСКИЙ:

Как не любить родной Москвы?

[1] В контексте эпиграф, взятый из «Пиров» Баратынского, звучит так:

Прекрасно лирою своей
Добиться памяти людей,
Служить любви еще прекрасней,
Приятно драться, но, ей-ей,
Друзья, обедать безопасней!
Как не любить родной Москвы!
Но в ней не град первопрестольный,
Не золоченые главы,
Не гул потехи колокольной,
Не сплетни вестницы-молвы
Мой ум пленили своевольный.
Я в ней люблю весельчаков,
Люблю роскошное довольство
Их продолжительных пиров,
Богатой знати хлебосольство
И дарованье поваров.

Еще до этого в строфе XXXVI (и черн. XXXVII) Пушкин замечает в «скобках», что слишком часто в своих строфах он ведет речь «о пирах» (далее назван Гомер, Баратынский не назван, но подразумевается).

ЧАЦКИЙ:

Гоненье на Москву! что значит вид...

СОФЬЯ:

Где ж лучше?

ЧАЦКИЙ (и его автор):

Где нас нет.

ПУШКИН (взвесив все сказанное, отвечает текстом 7-й главы).

Глава осьмая.

Fare the well; and if for ever
Still for ever, fare the well.
Byron.

(Будь счастлив (-а)! и если мы расстанемся навеки,
То навеки будь счастлива.
Байрон)

Эти две строчки из Байрона прежде всего по словесному своему строению дают эффект замыкания. Fare — for fare; well ever — ever well, что делает их пригодными для заключительной главы. В промежуток между 7-й и 8-й главами (которая должна была бы быть 9-й) проектируется автором путешествие Онегина. Таким образом, эпиграф хотя бы частично, но все же заполняет этот пробел. Пушкин, увлекавшийся раньше Байроном, особенно высоко ценил главу «Странствование Чайльд Гарольда». Онегин, путешествующий в «Гарольдовом плаще», ничего не говорит здесь о своих странствованиях, но как бы оглядывается на них этой цитатой из Байрона.

В заключительной главе романа есть еще один эпиграф, скрывающийся в толпе заключительных строк. «Бахчисарайский фонтан» (1823) открывался изречением персидского поэта Саади:

Многие так же, как и я, посещали сей фонтан:
но иных уже нет, другие странствуют далеко.

Пушкин очень ценил эпиграфическую значимость этого изречения.

В своей переписке он заявляет, что во всем «Бахчисарайском фонтане» только и есть хорошего, что его эпиграф. Конечно, это было сказано не в полный серьез. Но все-таки

в последней строфе «Онегина» Пушкин дал еще раз этот эпиграф, выведя его «инкогнито».

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.

III

«Капитанская дочка» идет от главы к главе в окружении эпиграфов, которые можно отнести, почти без исключения, к третьей (3) фольклорной группе. Здесь автору нужны не библиографические лесенки, а кладки, переброшенные в фольклор. Он вместе со своим героем Гриневым уходит в глубь народных масс, притом масс взволнованных, приведенных в движение. И мы видим, что все эпиграфы всех четырнадцати глав повести сплошь пословичны, песенны или даны в старинном складе старых русских авторов.

Основным, ведущим эпиграфом является пословица, как обозначает Пушкин, точнее — половина пословицы:

Береги честь смолоду.

Эта краткая максима точно передает тему произведения. Вся целеустановка героя, попадающего в ситуации, чрезвычайно опасные для его «дворянской чести», заключается в том, чтобы сохранить ее нерушимой. У Гринева, провинциального помещичьего недоросля, нет ни особого ума, ни талантов, ни знаний; единственное его достояние — «честь». Приключения «чести» и составляют сюжет повести. Но почему Пушкин выдает за пословицу всего лишь половину ее? Ведь вся пословица, разумеется, хорошо ему известная, звучит так: «Береги платье снову, а честь смолоду». Почему он, прекрасно зная, что пословица обычно строится из двух частей, и смыслово и звуково друг друга уравновешивающих, отсекает и отбрасывает первую ее половину? Мне думается, по двум причинам. Во-первых, пословица-эпиграф, ведущая нас сквозь всю повесть, должна скользить, не задерживаясь на отдельных главах. А во второй главе дана сцена, в которой Гринев дарит свое **новое платье** — заячий тулуп — Пугачеву-вожатому. Напрасно Савельич, приставленный к барчуку «беречь» его добро, пробует отстоять тулуп на том основании, что он «почти новенький». Пушкин не хочет в первом эпиграфе предвосхищать этого эпизода и ряда других, варьирующих его. Но он хочет противопоставить вто-

рую часть пословицы первой ее части, раскрыть внутреннее противоречие двойной формулы. Ведь самая честь, как выясняется в развитии повести, умение сберечь ее заключается в умении не беречь внешнего, когда дело идет о внутреннем. Не проиграй Гринев Зурину своих денег и не отдай Гринев Пугачеву тулупа, не откажись он от внешних мелких ценностей, он не получил бы дружбы со стороны Зурина и симпатии со стороны Пугачева.

Под заглавием ведущей главы «Сержант гвардии» читаем:

— Был бы гвардии он завтра ж капитан.
— Того не надобно; пусть в армии послужит
— Изрядно сказано! пускай его потужит...
. . . .
Да кто его отец?

Княжнин

Прочтите следующие за этим несколько страниц, и вы увидите, что эпиграф этот является чрезвычайно точным конспектом доверенной ему главы.

То же самое и дальше. Я советую проделать следующий опыт. Не перечитывая повести, перечесть, в их последовательности, только эпиграфы к ее главам — и перед вами восстановится все содержание произведения. Правда, эпиграф работает здесь в тесном содружестве с заглавием глав. Иногда он, уступая заглавию смысловую функцию (напр., гл. V, VI, XIV), берет на себя сигнализирование о ритмическом и эмоциональном построении фрагмента.

Чтобы облегчить читателю работу, дать ему возможно более наглядно материал, привожу все эпиграфы «Капитанской дочки» (вместе с названиями глав) в виде непрерывного ряда:

СОДЕРЖАНИЕ ГЛАВ	ИХ ЭПИГРАФЫ
Глава II **ВОЖАТЫЙ**	
Встреча Гринева с неизвестной ему страной. А также с Пугачевым, которого дарит он чаркой водки и заячьим тулупом.	Строна ль моя, сторонушка. Сторона незнакомая! Что не сам ли я на тебя зашел, Что не добрый ли да меня конь завез: Завезла меня, доброго молодца, Прыткость, бодрость молодецкая И хмелинушка кабацкая. Старинная песня.

Глава III
КРЕПОСТЬ

Приезд Гринева в крепость. Быт жителей фортеции. Пушка на мирном положении. Семья Мироновых, людей старой традиции.

Мы в фортеции живем,
Хлеб едим и воду пьем;
А как лютые враги
Придут к нам на пироги,
Зададим гостям пирушку:
Зарядим картечью пушку.

Солдатская песня.

Старинные люди, мой батюшка.

Недоросль.

Глава IV
ПОЕДИНОК

Дуэль Гринева с Швабриным по вызову последнего. Гринев ранен.

— Ин изволь, и стань же в позитуру.
Посмотришь, проколю как
я твою фигуру.

Княжнин.

Глава V
ЛЮБОВЬ

Роман Гринева с Марьей Ивановной. Несогласие его родителей на брак.

Ах ты, девка, девка красная!
Не ходи, девка, молода замуж;
Ты спроси, девка, отца, матери,
Отца, матери, роду-племени;
Накопи, девка, ума-разума,
Ума-разума, приданова.

Песня народная.

Буде лучше меня найдешь,
позабудешь.
Если хуже меня найдешь,
вспомянешь.

То же.

Глава VI
ПУГАЧЕВЩИНА

Образное описание пугачевского восстания, наследника прежних старорусских восстаний.

Вы, молодые ребята, послушайте,
Что мы, старые старики,
будем сказывати.

Песня.

Глава VII
ПРИСТУП

Приступ. Гибель «послуживой головушки» капитана Миронова. Смерть его жены. Тогдашняя Россия с высоты виселичной перекладины (см. дальше и варианты).

Голова моя, головушка,
Голова послуживая!
Послужила моя головушка
Ровно тридцать лет и три года.
Ах, не выслужила головушка
Ни корысти себе, ни радости,
Как ни слова себе доброго
И ни рангу себе высокого;

Только выслужила головушка
Два высокие столбика,
Перекладинку кленовую,
Еще петельку шелковую.
Народная песня.

Глава VIII
НЕЗВАНЫЙ ГОСТЬ

Появление в Белогорской крепости Пугачева, наводящего на всех страх. «Незваный гость» зовет к себе Гринева.

Незваный гость хуже татарина.
Пословица.

Глава IX
РАЗЛУКА

Гринев расстается с Марьей Ивановной. Их обещание любить друг друга навечно.

Сладко было спознаваться
Мне, прекрасная, с тобой;
Грустно, грустно расставаться,
Грустно, будто бы с душой.
Херасков.

Глава X
ОСАДА ГОРОДА

Осада города Оренбурга Пугачевым. Пригородные стычки. Военные действия Пугачева. Воинский совет в Оренбурге.

Заняв луга и горы,
С вершины, как орел, бросал на
град он взоры,
За станом повелел соорудить раскат
И в нем перуны скрыв,
в нощи привесть под град.
Херасков.

Глава XI
МЯТЕЖНАЯ СЛОБОДА

Сказка Пугачева об орле и вороне. Явная аналогия эпиграфу.

В ту пору лев был сыт,
хоть сроду он свиреп.
«Зачем пожаловать
изволил в мой вертеп?» —
Спросил он ласково.
А. Сумароков.

Глава XII
СИРОТА

Отъезд Марьи Ивановны. Лирическое прощание. Гринев доверяет невесту случайностям в дороге и сомнительному благорасположению своих родителей.

Как у нашей у яблоньки
Ни верхушки нет, ни отросрочек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нету, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому.
Свадебная песня.

Глава XIII
АРЕСТ

Заботе о чести Гринева противостоит обвинение в бесчестьи. Арест. Попытка защиты.

— Не гневайтесь, сударь:
по долгу моему
Я должен сей же час
отправить вас в тюрьму
— Извольте, я готов;
но я в такой надежде,
Что дело объяснить
дозволите мне прежде.
Княжнин.

Глава XIV
СУД

Молва оказывается «волной»: сперва — приливающей, потом — отливающей; бесчестье превращается в честь.

Мирская молва —
Морская волна.
Пословица.

IV

«Пиковая дама» написана под несомненным влиянием Э. Т. А. Гофмана. Казалось бы, среди эпиграфов, которые Пушкин не забыл поставить под каждой из шести глав повести, должно было бы хоть раз мелькнуть имя немецкого писателя-фантаста.

Но Гофман пользовался обычно приемами мистифицирования и запутывания читателя. Эту технику Пушкин применил к подбору эпиграфов повести. Идя по следам писателя, умевшего так ловко сбивать со следа, он то и дело пробует свести читателя с пути, по которому идет повесть, с тем, чтобы снова вернуть на прямую дорогу... Это достигается прежде всего подписями или отсутствием подписей под эпиграфами. Пробежим глазами по этим подписям.

Под ведущим эпиграфом: Новейшая гадательная книга; гл. I: без подписи; гл. II: Светский разговор; гл. III: Переписка; гл. IV: Переписка; гл. V: Шведенборг; гл. VI: без подписи.

Какая гадательная книга? Чей разговор? Переписка кого с кем? Перед нами возникает и исчезает предсказание «тайной недоброжелательности», безымянная песня, отрывки диалога, не то записанного с натуры, не то просто выдуманного автором повести, цитаты из писем с датой, спрятанной под звездочками, и никогда, вероятно, не видавшими конверта. Только один раз названо имя автора цитаты: Шведенборг. Но оно принадлежит как раз одному из талантливейших мистификаторов XVIII века, создателю фанта-

стической религии, сведенборгианства, для разоблачения «духовидчества» которого И. Кант в свое время написал целую книгу («Грезы духовидца, разъясненные грезами метафизика»).

В общем, создается впечатление, как будто во время создания рукописи рядом с ней лежала записная книжка автора, поставлявшая ему эпиграфы. Но это только «как будто».

Первая мнимая цитата — песня игроков:

А в ненастные дни
Собирались они
Часто;

Это якобы запавшая в память поэта во время долгих ночей, проведенных за карточным столом, песня, с удивительной точностью передающая ритм смены колод и карт штосса, незаметно переходит в текст:

. . . .
Так в ненастные дни,
Занимались они
Делом.

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно...»

Уже первый эпиграф чуть-чуть обманул внимание читателя: «ненастные дни» превратились в «долгие зимние ночи». Но это мелочь.

Французский эпиграф второй главы переводится так:

— Вы, кажется, решительно предпочитаете служанок?

— Что делать, сударыня? Они свежее[1].

В тексте ожидаемая «служанка», субретка беранжеровского стиля, оказывается задумчивой и несчастной девушкой Лизой, воспитанницей и компаньонкой старой графини. Сопоставление «они свежее», примененное к юной героине и ее дряхлой полумертвой покровительнице, приобретает довольно зловещую окраску. Третьей главе тоже предшествует французская фраза из мнимого письма:

Вы пишете мне, мой ангел, письма на четырех страницах скорее, чем я успеваю их прочесть[2].

[1] В оригинале:
— Il parait que monsieur est decidement pour les suivantes.
— Que voulez-vous, madame? Elles sont plus fraiches.

[2] Vous m'ecrivez, mon ange, des lettres de quatre pages plus vite que je ne puis les lire.

Слова «мой ангел» (mon ange), а также неизбежная ассоциация со строкой, передающей размышления Онегина, после получения им письма Татьяны:

> Моленья, клятвы, мнимый страх,
> Записки на шести листах —

все это заставляет предполагать, что сочинитель «писем на четырех страницах» будет женщина. Содержание главы идет в направлении прямо противоположном: Лизавета Ивановна — только адресат длинных и частых посланий Германна и начинает отвечать лишь к концу. Читатель, заметив, что эпиграфы его дурачат, решает ответить на следующую мистификацию неверием. К этому его подталкивает и странная дата очередного эпиграфа с точным обозначением дня и полуспрятанными цифрами года (7 мая 18...). Но и здесь он проигрывает игру: строчка, стоящая над текстом IV главы — «человек без нравственности и без религии», вполне верно, хотя и кратко, передает характеристику Германна, которой посвящена эта глава. Теперь читатель уже окончательно запутался в своем истолковании эпиграфики повести.

Контраст между текстом и вводящей цитатой V главы основан на том, что текст дан в приподнятом стиле и выдержан на ощущении жути: «ангел смерти» — «жених полунощный» — «холодная рука покойницы» — ступени катафалка — обморок Германна и т. д. — в то время как краткое сообщение Сведенборга о явлении ему духа баронессы фон В *** сухо и прозаично, как запись в счетной книге.

Графиня, явившаяся Германну, говорит: «Я пришла к тебе против своей воли, но мне велено...» и т. д. Баронесса же В *** произносит: «Здравствуйте, господин советник!»

Наконец последний эпиграф VI главы, выдержанной в мрачных тонах, связан с текстом не более, чем клоунада привратника, вставленная меж двух трагических сцен шекспировского «Макбета».

> — Атанде!
> — Как вы смели мне сказать атанде?
> — Ваше превосходительство, я сказал атанде-с!

За романтической писательской практикой Гофмана скрывается теория романтики, в нескольких, в общем, сходных вариантах, высказанная В. и Ф. Шлегелями, Фихте и отчасти Тиком. Существенным элементом идеалистической эстетики романтизма является так называемая романтическая ирония. Мозг, говорили впоследствии вульгаризаторы материализма, выделяет мышление, как печень выделяет желчь. Идеалисты начала прошлого века могли бы

сказать: мозг выделяет мышление за пределы черепа — и из этого мышления образуется внешний мир. Теоретикам романтизма оставалось добавить: не без примеси желчи. Романтическая эстетика полагала, что первоначально субъект постигает все горечи и конфликты внешнего мира как объективное зло, но затем, «возвысившись над объектом», осознает его как создание себя самого, то есть субъекта. Внутри этой щели, отщепляющей мир от объективного бытия, в оценке объекта как «вымысла» субъекта, в желчном высокомерии «я», смотрящего сверху вниз на «созданное» им «не-я», и возникает эта философская ирония.

Пушкин не углублялся в подобного рода абстрактные схемы, но острое художественное чутье, когда он работал в манере, близкой к романтику Гофману, заставляло его заботиться о перенесении этой философской схемы на структурные формы «Пиковой дамы». В результате: все эпиграфы повести ироничны по отношению к ее тексту, литературному объекту, — надглавные надписи смотрят сверху вниз на свои главы.

V

Остается рассмотреть лишь несколько эпизодов из жизни пушкинского эпиграфа, где последний выступает не в прямой, а в служебной своей роли.

Так, в «Дубровском» и в «Арапе Петра Великого» эпиграф выполняет обязанности текстораздела. Наряду с главами, делящими повести на относительно мелкие части, над некоторыми из них выступают и краткие надписи эпиграфов, показывающие, что эти эпиграфически-подчеркнутые главы являются главными главами. «Дубровский» расчленен на девятнадцать глав. Содержание их: переходящая от отца к сыну вражда и борьба владетелей мелкого поместья против крупного собственника земель. Отец-Дубровский только защищается, сын переходит к активности, легализированному насилию противопоставляет насилие алегальное, разбою сверху — разбойничество снизу. Нужно подчеркнуть момент перехода давней тяжбы из рук отца в руки сына. И гл. IV, на которую падает смерть Дубровского-отца, естественно, разделяющая повесть на две части, отмечена эпиграфом:

Где стол был яств, там гроб стоит.

Это единственный эпиграф во всей повести. Он разрезает ее, как ножом, на две части.

Повествование в «Арапе Петра Великого» сводится, говоря языком сюжета, к описанию двух романов Ибрагима. Парижская графиня и боярыня Наталья Гавриловна. Здесь Пушкин прибег не к одному эпиграфу, лезвием строки отделяющему первую часть от второй, а двум. Первый («Я в Париже; я начал жить, а не дышать.») ведет за собой парижский роман; второй, поставленный над текстом четвертой главы, открывает описание московского сватовства Ибрагима. Уж одно это указывает, что наличный текст повести еще не доведен до своего сюжетного центра, до «текстораздела». Таким образом, даже беглое знакомство с расстановкой эпиграфов, этих вех на пути повествования, говорит нам, что «Арап Петра Великого» еще далек от своего конца. Другие данные вполне это подтверждают.

Не буду долго задерживаться на эпиграфике мелких лирических стихотворений мастера. Здесь ведущие стих цитаты — лишь случайные и редкие гости. Их можно насчитать не более двух с лишним десятков.

«Маленьким стихотворением» я называю такое, где к моменту чтения концевой строчки из сознания читающего не успела еще исчезнуть начальная строка. Когда стихотворение (или прозаическое произведение) переходит из ведения секундной стрелки в отсчет хотя бы часовой стрелы, то уж трудно рассчитывать на связывание памятью начальных слов с заключительными. В этом случае на помощь и приходит эпиграф: эта подчеркнутая особой шрифтовкой, вынесенная на особое изолированное место строка, обладающая гораздо большей мнемонической силой, чем рядовая строчка, затерянная среди своих соседок. Например, дочитывая последнюю страницу «Анны Карениной», люди вряд ли когда вспоминают (без помощи заглядывания в начало) первые строки романа, но с совершенной необходимостью над завершающими абзацами его в памяти их еще раз возникает эпиграф: «Мне отмщение и аз воздам».

Посещение мелких стихотворений эпиграфом наиболее необходимо, когда малая пьеса отделена немалым промежутком времени от своей предшественнницы: например, «Exigi monumentum...» над «Памятником», связывающее Пушкина с поэтом, отстоящим во времени на двадцать веков позади. Или случай, когда поэт, взяв чужую, чаще всего начальную строчку и сняв с нее всю постройку из последующих строк, строит из эпиграфа совершенно новое стихотворение. Примером высшего мастерства в применении этого приема может быть стихотворение «Пью за здравие Мэри». Пушкин берет английскую строчку «Here's a health to thee, Mary» (это эпиграф), затем переводит ее абсолютно

точно на русский язык, притом так, чтобы не нарушить ни метра, ни ритма, и далее «приписывает» к этой строчке стихотворение.

Наиболее расширенному пониманию эпиграфа учит нас чрезвычайно остроумная расшифровка 10-й главы «Онегина», данная С. М. Бонди. Как указывалось выше, Пушкин в своих черновиках пользовался эпиграфом как мнемонической записью довольно крупных кусков текста. С. Бонди, анализируя смысловую структуру строф «Онегина», совершенно ясно показал, что первое четверостишие почти каждой строфы является тематическим изложением всего содержания строфы. Мало того: он говорит, что первый катрен онегинских строф служит Пушкину мнемоническим знаком, при помощи которого он закреплял на черновых листках содержание 10-й главы.

VI

Можно бы идти и дальше в изучении пушкинского искусства обращения с эпиграфом. Но цель статьи — только наметить тему и предоставить другим ее разработку.

Возможно, что детализация темы и проверка моего метода, во многом несовершенного, и приведет к неожиданным выводам.

Во всяком случае, даже эта робкая попытка, отнимающая у читателя не более одного часа времени, дает право на «итого».

Эпиграф мне видится в образе малого лоцманского суденышка, вводящего большой корабль в гавань. Или еще точнее и еще прозаичнее: когда выходишь на перрон вокзала, то легко отличить пригородный поезд от состава дальнего следования — у каждого вагона поезда дальнего следования стоит проводник; эпиграф и является проводником состава глав произведения, которому предстоит дальнее следование. В «Повестях Белкина» Пушкин ставит этих проводников у входа в повести, которым предстоит путь всего в несколько страниц. Но здесь автор, мыслящий свои новеллы как повести, хочет создать иллюзию длительности.

При ознакомлении с эпиграфом, надо изучить его сперва в его родной среде, в контексте автора, где он живет не эпиграфической, а внутритекстовой жизнью.

Следя за перенесением его из текста в надтекст, следует отметить те изменения, которые возникают в нем как результат отрыва от его естественной среды.

Дальше полезно выяснить отношение эпиграфа к его эпиграфам-соседям, в обществе которых он очутился.

Следующая задача: точное функциональное соотношение эпиграфа и заглавия (см. мою работу «Поэтика заглавий», изд. Никитинские Субботники, 1931 г.): эпиграф как «обогащенное заглавие». Далее ждет своего выяснения взаимозависимость между эпиграфом и текстом. Наконец, суммирование эпиграфов параллельно суммированию содержаний обозначаемых ими глав.

Вне этого перечня остается еще самая важная задача: отыскание связей между автором данного произведения и автором эпиграфов, приглашенных в качестве «гостей» присутствовать как при открытии всего произведения, так и отдельных его разделов и глав. Тут остается повторить положение, намеченное еще в начале статьи: старая культура, создавшая свои традиции и литературные навыки, не слишком нуждается в эпиграфике, в системе легких перекидных мостов, соединяющих язык с языком, культуру с культурой, настоящее с прошлым, писательскую интеллигенцию, «университетские перья» (Джонсон) с народом. Но новая, только-только учащаяся ходить литература, как это у нас и было в начале прошлого века, в пушкинскую пору, конечно, нуждается в эпиграфических помочах.

Раздел истории литературы, направленный на изучение этого узкого, но не выключаемого ее участка, имеет право на бытие рядом с другими разделами и разветвлениями названной дисциплины. Как его назвать? — Ну, хотя бы э п и г р а ф о л о г и я.

Направляя эпиграфологический метод на материал, оставленный тем или иным писателем ранней поры той или иной литературы, можно составить списки координирующих его творчество авторов, наследователей текста; соединяя эти списки и систематически распределяя эпиграфы, бытовавшие в данную эпоху молодой, опирающейся на авторитарные цитаты литературы, можно придти в итоге к составлению «Словаря эпиграфов», который был бы нам очень полезен при изучении нашей литературы первой половины прошлого века.

1936,
октябрь

ФРАГМЕНТЫ О ШЕКСПИРЕ

Современник актера Кина говорит, что его исполнение Шекспира было похоже на чтение текстов великого драматурга при блеске молний, то вспыхивавших, то затухавших. Мне не дано иметь дело с молнией — в руках у меня всего-навсего коробка спичек, которыми я могу освещать строки Шекспира, пока очередная спичка не обожжет мне пальцы. Для того, чтобы изучить всю литературу об этом гениальном мастере, нужно сорок тысяч жизней — триста пятьдесят тысяч томов! Но у меня только одна жизнь, притом на исходе, и еще обвешанная веригами многого множества шекспироведческих дел. Шекспира я люблю чисто эгоистической любовью, я только беру, только, говоря прямо, граблю эту сокровищницу, зная, что великий прах не потребует от меня ничего взамен. Кое-что я таю про себя, но кое-чем я готов поделиться с тобой, гражданин читатель: вот, бери.

Атомы. В любом шекспировском словаре вы найдете это слово: atomies. Словарь разъяснит вам, что для Шекспира атом имеет несколько иное значение, чем ему придается в химии. Атом — это частица вещества, находящаяся на границе между видимостью и невидимостью (част.: visible the sun's ray).

Крыловский любопытный, посетивший кунсткамеру, увлекшись букашками и таракашками, «не приметил» слона. Любопытный этот справедливо осмеян баснописцем. Но почему не осмеяны люди, которые идут в кунсткамеру только по слоновьему делу и совсем не замечают вдетых на иглу таракашек? А ведь в них та же великая жизнь, огромная, спрятанная в ничтожном.

Подымаю стекло над витриной с нанизанными на иглы крохотными букашками. Вот вторая песня Ариеля («Буря», 1,2):

Full fathom five thy father lies.

Песня разворачивается так:

Тридцать футов моря над твоим отцом;
Уж кораллом кости заветвились в нем;

Жемчуга в глазницах; спит он, как живой, —
И волну смывает, волнам вслед, волной.

Вкруг колен застывших водят хоровод
Нимфы — порожденья странствующих вод.

Чу! я слышу ясно (но не слышит он)
Звон заупокойный вдалеке: динг-дон.

Первое, что бросается в глаза, это необыкновенная текучесть звука: четыре f в первой же строке, затем мягкая текучесть образов, опущенная на глубину дна. Но все русские переводчики, точно сговорившись, не поняли только одного слова, правда, старинного, вышедшего из современного английского языка: fathom; они переводят его «фут» — на самом деле это мера, равная приблизительно шести футам. Таким образом, таинственное движение морских дев, контуры тела, чьи кости стали кораллами, а глаза перлами, придвинуты на расстояние пяти футов, они от мысленного взгляда читателя так же близко, как вот этот пол, в который сейчас упираются мои ноги, от поверхности стола, на котором я пишу. Переводчики загляделись на слона, не заметив букашки, приняли 30 за 5 — и панорама шекспировских образов исчезла, песенка онемела.

Раскройте хронику о «Генрихе V» на первой странице V акта. Диалог оскорбленного Пистолем уэльсца Флюэллена с обидчиком. Флюэллен говорит по-английски запинаясь и путаясь — самое имя его звучит контрастно слову fluently (Флюэнтли — гладко, текуче); его противник — Пистоль (Pistol), как мы знаем из предшествующего цикла хроники, это негодяй с пистолетом в руках (pistol), добывающий золотые пистоли (pistoles) на большой дороге у безоружных странников. Сейчас он напал с целым градом ругательств на словесно-безоружного Флюэллена, но тот оказывает неожиданное и энергичное сопротивление: он требует, чтобы Пистоль проглотил листы порея, растущего тут же, у дороги. Пистоль противится, но на помощь словам Флюэллена появляется его добрая старая шпага. И наглый трус, протестуя и давясь, проглатывает целый куст порея. Снимем эту мелочь с иглы, рассмотрим ее внимательно. Окажется: а) ботанический справочник скажет нам, что дикий порей действительно растет, иногда даже у дороги, в той средней полосе Франции, где происходит действие; б) словарь английских идиом (Логан Смит) удостоверит, что выражение «проглотить порей» («eat the leek») означает «проглотить обиду»; в) справочник-гербовник напомнит нам, что цветок порея является эмблематическим в гербе Шотландии; г) наконец, наш русский специалист по поэтике А. Пиотровский объяснит нам, что существуют довольно редко применяемый в литературе троп, который он называет «материализованной метафорой»; простыми примерами этого тропа являются ремарки в комедии Аристофана «Осы»: старик-сутяга, которого сын, старающийся не выпустить отца со двора, в припадке гнева называет копотным дымом и тенью осла, как бы материализуя эти ругательства, лезет сперва в дымоход,

пробуя таким образом выбраться на улицу, затем прячется под брюхо ослу, которого гонят наружу. Случай с материализованным образом национальной эмблемы-цветка и личной обидой, гербаризованного герба, который глотает по справедливости наказанный бездельник Пистоль, затмевает античные примеры, приводимые Пиотровским.

Меркуцио («Ромео и Джульетта», I, 4), рассказывая свою причудливую сказку о королевстве Мэб, так и говорит, что ее колесница запряжена «крохотными атомами» (atomies), атомы везут прелестную Мэб, которая меньше агатового камешка в кольце олдермена, спицы колесницы тоньше паучьих ножек; в ночной час, когда все люди спят, запрокинувшись навзничь или уткнувшись носами в подушки, царица делает свой объезд. Они проезжают по носу пьяницы — и ему снится выпивка, по складкам шеи солдата — и ему чудится, будто он ранен в бою, снова взбираются на холмы носа священника — и он чует запах бенефиций, они щекочут колесами пятки придворного — и тот во сне отвешивает низкий поклон.

Что это? Фантазия? Да. А еще что? Наука: Жан Мори через триста с лишним лет после написания «Ромео» исследовал, пользуясь экспериментальным методом, происхождение человеческих сновидений; ему удалось, в его классической работе, совершенно точно установить, что видения сна являются мозговыми рефлексами, отвечающими на внешнее раздражение, импульсы, исходящие из окружающего пространства. Так, бой часов вызывает в сознании, вернее — в дроби сознания спящего, звуковые образы набата или боя башенных часов и т. д. Если обнажить пятки спящего, то ему видится купание в холодной воде, переход вброд через реку и другие сходные с названными образы. Современные нам исследования, проделанные по методам еще более точным и сложным, вполне подтвердили выводы Мори. Таким образом, Шекспир, создавая свою сказку о Мэб, мыслил вполне научно. «Атомам» не удалось ускользнуть от его острого зрения.

Принудительные ассоциации. Поясню смысл этого термина на близком нам примере. Пушкин во второй песне «Полтавы» (1828) пишет:

И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.

До «Полтавы» поэт работал над очередной главой «Онегина». К началу января 1825 г. работа эта останавливается:

4 декабря 1825 г. он отмечает: «Онегин» мне надоел; он спит: впрочем, я его не бросил». Перо остановилось у XXIV строфы IV главы. Как раз у того места, где после нескольких месяцев перерыва, в которые входило такое событие, как восстание декабристов, прозвучало:

Качая тихо головою,
Соседи шепчут меж собою:
Пора, пора бы замуж ей.

Перед этим, в предыдущей строфе слова «судят — рядят». Ясно, что здесь мы имеем дело с тем, что я условно называю принудительные ассоциации, в данном случае — пародийного характера.

У Шекспира таких ассоциаций неисчислимое количество. Достаточно взять фамилии его персонажей. Главным образом, комических. Все они рассчитаны на ассоциатирование. Прежде всего укажем на грубые обозначения, вроде Clown, Fool (их не менее десятка), Touchstone, Doll, Tear-Sheet, — серия дураков так и названа дураками, точильный камень остроумия, который удачно нашими переводчиками называется обычно Оселком, плаксивая проститутка, поименованная Мокрой от слез Простыней и т. п.

В «Веселых Виндзорских женах» мистер Форд является Фальстафу под чужим именем: м-р Брук. Форд (Ford) означает по-английски «ручей»; Брук (Brook) — почти то же, «ручей, поток». Шекспир, меняя имена, не меняет образа, который ему понадобился для IV и V акта пьесы. Здесь, как известно, толстого сэра Джона Фальстафа спрячут в корзину, вместе с грязным бельем, и понесут не в ручей и не в поток, а в реку, причем он будет обливаться ручьями пота, о чем он в начале V акта подробно и честно расскажет м-ру Ручью, т. е. м-ру Форду. Потоку, спрятавшемуся под именем Ручей.

В «Как вам это понравится» Шекспир вводит юного героя, которому он дает имя Орландо. Орландо, как и его литературный тезка Ролланд (Ариосто, XV в.), совершает ряд подвигов. К концу пьесы Орландо, как и его литературный предшественник, бродит среди деревьев Норманнского леса, привешивая к стволам деревьев (Ролланд крушил мечом инициалы Анджелики и соперника Медора) стихи, где все строки кончаются в рифму к имени «Розалинда» (по-русски никак не перевести!). Самое имя, Орландо, которое Шекспир навязывал зрителю, руководствуясь законом принудительной ассоциации, звучит очень нарочито, отцом его является не Джон де Бордо, как он назван в первоисточнике у Лоджа (остальные сохранены Шекспиром), а Роулэнд (по-

втор) де Буа (фр. bois — дерево), что еще раз подчеркивает желание драматурга ввести в мозг читателя и зрителя задуманный им образ.

66-й сонет. Л. Фейхтвангер в романе «Изгнание» дает интересную фигуру юноши-еврея, изгнанника фашистской Германии, Гарри Майзеля. Юноша этот очень талантлив, он пишет, вспоминая о своей мачехе-родине, венок новелл, четырнадцать рассказов, заглавиями которых являются четырнадцать строк шекспировского сонета. Вот этот сонет:

Tired with all these, for restful death I cry,
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made touque-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

Перевод С. Маршака:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеяньи,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И тупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но как тебя покинуть, милый друг!

Фейхтвангер не приводит содержания этих четырнадцати новелл. Но их можно сделать. Я уверен, что, работай я в семинаре с молодыми советскими писателями, мы бы сообща, на материале фашистской Германии, сделали бы эти четырнадцать рассказов. Да и сейчас я вижу их схемы. Я не

хочу загромождать эти фрагменты четырнадцатью новеллами, вклинивающимися в текст. Поэтому дам только четыре схемы, адресуя их писателю, — скажем, схемы, выбирающие себе в заглавия начальные строки двух катренов сонета и строки, одна из которых начинает первую терцину, другая завершает стихотворение.

Такая семинарская работа возможна не только над Шекспиром, который через триста с лишним лет бросает проклятье фашистскому режиму, но и с каждым крупным писателем, у которого всякий образ на весу.

Раскройте Л. Толстого, первую страницу его «Хаджи-Мурата»: «Я возвращался домой полями. Была самая середина лета». Автор медлительно рассказывает, как он собирает букет, «подбор цветов этого времени года». Один только цветок не дается ему, это тот, который в народе называется татарин, репейник, мурат-царь (последнего имени Толстой благоразумно не называет). Мурат-царь торчит кроваво-красной головой, выставив вбок зеленую руку, вот и другой его экземпляр, у дороги, его переехало колесом, но упрямый татарин не хочет согнуть своего почерневшего стебля. И Толстой признается, что именно здесь возникла у него мысль о написании «Хаджи-Мурата». Великий писатель пятьдесят с лишним лет работал над этой темой, так и не закончил ее. Но вернемся к странице. Ведь вы еще не закрыли ее?

Подбор цветов сделан очень хитро. Каждый цветок — это начало темы, завязь сюжета. Возьму три последних цветка: «Лиловый, аккуратный, с чуть слышным запахом подорожник»: человек, мимо которого идут люди и события, под локтем у него аккуратный портфель, сам он приятен, добр, но... он подорожник. «Васильки, ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость»: да ведь про это уже написано в «Старосветских помещиках» Гоголем, а может быть, можно еще написать опять, по-новому.

«И нежные с миндальным запахом тотчас же вянущие цветы повилики»: мне ясно видится образ прекрасной женщины, женщины-повилики, которой нужно виться вокруг другой жизни, но жить ей недолго, потому что она принадлежит к людям тотчас же вянущим.

Заглавие стучится в дверь. Я уже писал о заглавных именах пьес и персонажей у Шекспира. Скажем, целый ряд действующих лиц так просто и названы: Глупый офицер, Остолоп и т. п. Это делалось затем, чтобы всякий зритель, заплативший хотя бы шесть пенсов, знал, что глупый играет перед умным и для умного, а не наоборот. В сущности, все

сокращенные заглавия, которые мы читаем над входом в автобус, в магазин, в библиотеку, в музей, — всегда содержат в себе момент заглавности: «Уходя, гаси свет» (пригодно для новеллы о фашистском режиме) — «Дверь открывается автоматически» (троллейбус, тема автоматических карьер на Западе) — «Столовая закрыта на обед» (комедийный сюжет времен НЭПа) — «Остановка по требованию» (тема самоубийства) — «Осторожно, окрашено».

В комедиях Шекспира, как я это документально показал в одной из своих статей, около 1/5 персонажей не столько названных, сколько как бы озаглавленных. Но — мимо. Любопытно, что одно из комедийных заглавий Шекспира — «Все хорошо, что хорошо кончается» — дважды повторяется у его литературного врага Л. Толстого: первый раз Толстой хочет назвать именно этой пословицей свой монументальный роман «Война и мир». Это вполне логично: ведь сущность классической комедии заключается в том, что персонажи ее сперва воюют, а потом примиряются, закрепляя «войной» свой последний «мир», мир пятого акта. В «Хаджи-Мурате», в главе, когда Мурат переходит на сторону русских, граф Воронцов тоже начинает констатировать политическое положение первыми словами только что названного заглавия (IX гл.).

Но я попробую быть точнее. У Островского есть заглавие: «Не бывать бы счастью, да несчастье помогло». Это очень точная формула, я бы сказал даже, чертеж комедийной схемы. Как в русских сказках счастливому герою, по пути его злосчастий, ведущему к победе, служат т. н. «помощные звери», так и в комедии главному персонажу помогают в достижении счастливого конца всякого рода «несчастья». Успех не вызывает симпатии зрителя, если он получен даром, за него герой должен уплатить испытаниями, опасностями, битвами с грозящим ему печальным исходом.

Но опрокинем это заглавие-формулу на спину. Прочтем: «Не бывать несчастью, да счастье помогло». Все шекспировские трагедии совершенно точно укладываются в эту заглавную меру: Лир раздаривает свое государство от избытка богатства и власти — и тут как тут, в помощь трагедийному концу, «помогающее счастье», которое на место золотого венца надевает на его старую седую голову венок из вереска и сорных трав; счастье благословило Макбета тремя венцами, он хочет получить сразу все три счастья — и погибает, как нищий, чужой не только своему народу, но даже и жене, толкнувшей его к преступлениям.

Коонгарра. Если поместить средние русские переводы Шекспира рядом с оригиналом и заставить переводы взгля-

нуть в глаза оригиналу, им придется смущенно опустить глаза. И это не потому, что над переправой с одного лингвистического берега на другой работали плохие переводчики, а потому, что дело это непосильно трудно. Наш язык многослоговый — шекспировский близок к односложности, среди его сонетных ямбов есть строки сплошь написанные односложными словами (например, конец того же 66-го сонета).

Десяток лет тому назад вышло издание «Робинзона» для детей младшего возраста, редактированное так, что оно состоит сплошь из односложных слов. Таким образом, задача, которая стоит перед русским переводчиком — расплатиться двадцатью слогами за пятнадцать слогов оригинала и вогнать их в строфику, — более чем трудна. И я не стану обвинять наших сильных и слабосильных переводчиков.

Но есть другая сторона, на которую обращали более чем мало внимания. Это — звуковая трансляция шекспировских тем. Прежде всего, пора бы отметить, что язык Шекспира чрезвычайно индивидуализирован: всюду дан тщательный выбор синонимов и народных речений, которые отличают вообще всякого крупного художника. Для нас, интеллигентов, когда мы говорим о собаке, лисице, волке, повернувшихся к нашему вниманию задом, хватает одного и того же слова на всех троих: хвост-хвост-хвост. Однако Л. Толстой в главе «Войны и мира», описывающий псовую охоту на волка и лисицу, называет пушистый хвост лисицы «трубой», хвост волка «поленом», а хвосты собак, бегущих по следу, «правилами». Мы, «глухие пасынки природы», лишь выносим за скобку общее определение. А родственный природе народ (если даже не идти дальше случайно отмеченного здесь примера) каждое явление жизни отмечает индивидуализированно: хвост рыбы для него — «плеск», коровы — «хлестун», у медведя — «лопата», у павлина — «скоп» (Даль, IV).

В языке одного из северо-американских племен (Погодин) было два соседствующих слова: coongara и pigiacoodyne, — первое означает «шум птичьей стаи, подымающейся с земли в воздух», второе — «шум птичьей стаи, снижающейся к земле».

Эти два основных факта — звука, подымающегося вверх, и звука как бы садящегося на землю, — к большому сожалению, наши переводы почти никогда не передают. Возьмите хотя бы сцену 4 из III акта «Гамлета» — Гамлет, крайне возбужденный после представления, изобличает свою мать. Та защищается, какой-нибудь десяток строк наполнен лающими звуками, напоминающими о травле охотничьими собаками.

Как нам показывает книга лингвиста М. Мюллера, восприятие того или иного звукового явления зависит не столько от горла, сколько от воспринимающего уха. Петухи во всех странах, можно думать, кричат одинаково. А между тем, по-разному настроенное ухо у разных народов воспринимает их каждое по-своему: немцу слышится — кик-кер-рики (kikerriki), китаец воспринимает звук петуха иначе — киао-киао (kiao-kiao), монгольский язык передает тот же крик шумовыми согласными — дшор-дшор (dchor-dchor). Англичанин улавливает главным образом протяжность петушьего выкрика — кок-эй-дуддл-дуу (cock-a-doodl-doo), грек схватывает ухом резкую ноту: кок-кии (kokkii). («Наука о мысли», рус. пер., с. 143.)

Однако наши переводчики, которым, по большей части, нет дела до музыки шекспировского языка, ни за что не хотят расстаться с традиционным русским ку-ка-ре-ку. Вот один из наиболее ходких переводов («Буря», изд. Брокгауз. Перев. И. Сатина).

Ариэль (поет)

На песках здесь соберитесь,
Поклонитесь, обнимитесь,
Поцелуйтесь и потом
Здесь танцуйте все кружком!
Волны дикие смолкают,
Духи в воздухе играют.
Чу, внимайте!

Голоса (с разных сторон)

Боу! Уоу!

Ариэль (поет)

На цепи собаки лают!
Чу, внимайте!

Голоса (с разных сторон)

Боу, уоу!

Ариэль (поет)

Петух уж начеку!
И кричит: кукареку!

Я попробовал, вовсе не претендуя на звание переводчика, претендуя лишь на точное аускультирование дыхания шекспировского стиха, перевести тот же текст. Вот эта попытка:

П е р в а я п е с е н к а А р и э л я

Сюда, на желтые пески.
Ищи рукой руки.
И притяни, и поцелуй
(«Уист» — плещут плески струй).

Пляши, ни разу не присев,
Пусть эльфы нам поют припев —
Харк-харк.

Воу-воу-уай.
Что это? — Лай
Сторожевых овчарок.

Но слышу я — на берегу —
Сквозь воу-боу-уай —
Петух в ответ на звонкий лай
Кричит: кок-эй-дудл-ду!

Метод последних слов. Платон, который после встречи с Сократом, как сообщает предание, бросил в огонь свою юношескую пьесу и стал писать диалоги, по существу, не отказался от драматургии: диалог — это есть основа, зерно драматического действия. Вспоминая в своем диалоге «Федон» о смерти учителя, обвиненного в развращении юношества и отрицании бытия богов, Платон приписывает Сократу, уже принявшему цикуту, следующую заключительную фразу всей его жизни: «Не забудь принести в жертву Эскулапу петуха». Петуха приносили в жертву богу-целителю в благодарность за излечение. Идеалистическая тенденция автора диалога не требует пояснений.

Осенью 1830 г. умер Василий Львович Пушкин. П. Вяземский (Полн. собр. соч. IX т.) записывает, что его племянник, Александр, услыхав фразу умирающего — «Как плохо пишет Катенин», — «на цыпочках вышел из комнаты, чтобы дать возможность дяде умереть и с т о р и ч е с к и».

Пример этот приведен только для того, чтобы показать, как важно людям организовать последние слова уходящего. Особенно важно это для пишущих трагедии, для драматургов, которые в течение пяти актов, от первого явления до последнего, организуют и подготавливают прощание с жизнью героя их пьесы. «Протагонист» (это технический термин древнегреческой трагедии, означающий исполнителя главной роли) выходил на сцену через среднюю высокую дверь, — остальным же персонажам было разрешено входить лишь через две боковых, с низкой притолокой, двери.

Но когда наступала заключительная сцена гибели протагониста, уходящего из жизни в небытие, зритель хотел слышать историческую итоговую фразу гибнущего героя. Традиция эта дошла и до Шекспира. Для читателя, торопящегося узнать смысл той или иной его трагедии, надо начинать чтение пьесы с последних фраз главного героя. Я проверял это на всем материале, оставленном великим драматургом, — и знаю лишь два или три не исключения, а отклонения от этой традиции.

Если вы хотите узнать тональность музыкального произведения, достаточно, заглянув в ее последнее тактовое разделение, отметить последнюю ноту: обычно нота эта и является *тоникой*, т. е. опорным звуком того звукоряда, на котором построена вся вещь. То же самое, разумеется, не с такой точностью, говорят нам завершительные сцены шекспировских трагедий.

Возьму, для начала, самую известную. «Гамлет». Протагонисту дано автором семь монологов. Любопытно отметить, что все они обращены не к живым персонажам, а к персонажам, я бы сказал, абстрактным, находящимся за чертой пьесы. Каждому из них предшествует ремарка: exeunt (уходят). Не уходит лишь невидимый, молчащий собеседник: Жизнь, Смерть, Бог, Ушедший актер, оплакивающий Гекубу, снова Бог и снова Смерть. От собеседников этих Гамлет не получает в ответ ничего, кроме молчания, — и только умирая, пораженный ударом отравленного меча, он говорит, точнее, повторяет единственную глухую реплику, которую получал в ответ на все свои монологи: «Остальное — молчание» — «The rest is silence» (прекрасный переводчик Лозинский почему-то перевел это: «Остальное — тишина»). Заключительная строка в роли Макбета перед ремаркой «уходят, сражаясь» (Макбет не возвращается к жизни после этого боя): «Пусть будет проклят тот, кто первый крикнет: остановись, довольно». В этом требовании безостановочности, в отрицании какого бы то ни было *довольно* и заключается сущность Макбета, которому мало быть полководцем, мало быть таном сперва одного, потом двух танств, которому мало одной короны, который хочет быть королем всех корон (подробнее об этом — в статье «Забытый Шекспир»).

В «Короле Джоне», где автор как бы вырезал средину царствования, во время которого была дана знаменитая Хартия вольностей, и начало правления придвинуто к смерти протагониста, пьеса заканчивается словами короля Джона, отравленного суинтетским монахом (сц. 6): «Что я — хартия, исчерченная пером на пергаменте; и сжигаемый ог-

нем отравы, я корчусь и сворачиваюсь». Дальше следует лишь несколько незначащих слов.

Отелло, удушивший Дездемону, перед там как заколоть себя, как бы подталкивает руку для удара последними строчками своей роли: «Это было в Алеппо, я видел, как один презренный турок с тюрбаном на голове бил венецианца и издевался над нашей республикой: тогда я схватил этого обрезанного пса за горло и ударил его кинжалом вот так» (закалывается). В этой концовке даны все образы предыдущей сцены, все те кошмары, которыми жила душа Отелло V акта: замысел заколоть, потом задушить самое любимое существо («нет, слишком прекрасна», «за горло») — моральный долг перед Венецианской республикой, о котором он говорит выше, — убийство самого себя как нечестивца, надругавшегося над венецианкой и той страной, которая дала ему ее в жены. После этого следует лишь полторы строки, как бы окончательно довершающие этот удивительный концентрат образов.

Я не буду идти дальше по концовкам шекспировских трагедий. Вы это можете сделать сами. Но предупреждаю только об одном: метод последних слов оказывается совершенно бессильным при попытке приложить его к комедийному циклу великого драматурга. И это вполне понятно: комедии не защелкивают двери на ключ, — наоборот, они распахивают ее в будущее, отодвигая «последние слова» в неопределенность. Я думаю, что для шекспировского семинария, если бы таковой у нас когда-нибудь возник, было бы очень полезно заняться как бы пунктирным продолжением линии, являющейся осью той или иной из комедий. Собственно, попытки в этой области, и весьма неплохие, уже делались. Так, соавтор Шекспира, Флетчер, через два года после смерти товарища попробовал продолжить «Укрощение строптивой» и написал пользовавшуюся успехом в те времена пьесу «Укрощенный укротитель».

Флетчер прибегает к приему драматургической рокировки. Петручио, укротивший в шекспировской пьесе своенравную Катарину, овдовел. Весть о крутом его характере разнеслась по всей округе. Он ищет новую жену и находит ее: это по виду покорная и кроткая девушка, дочь синьора Петрония. Сам автор в списке действующих лиц называет ее «добродетельной и остроумной». Женившись на Марии, опытный укротитель женщин Петручио оказывается в дурацком положении — жена, сейчас же после венца, вместе с несколькими сочувствующими ей подругами и советницами, запирается дома, баррикадируя все ходы и выходы, и несчастный муж превращается в всеобщее посмешище.

Только путем принятия ряда условий укрощенный укротитель получает право быть фактически мужем своей второй жены.

Флетчер старается усилить краски, явно состязаясь с своим великим соавтором, прибегает даже к некоторым приемам Аристофана (например, нагромождение возрастающих в силе уничижительных слов и т. д.), но комедия Шекспира остается все же непревзойденной.

«Разговор человека с собакой». Шекспир насквозь диалогичен. Друзья в его пьесах, прежде чем чокнуться кружками, размениваются колкими шутками, враги, перед тем, как скрестить шпаги, обмениваются колючими оскорблениями, а то и просто руганью. Даже оставшись один, персонаж фехтует сам против себя, раздваивается, если это, скажем, Бенедикт, на двух Бенедиктов, из которых один говорит, что жениться не надо, а другой, что нужно во что бы то ни стало жениться на любимой, если это Гамлет, то на двух спорящих внутри монолога Гамлетов, один из которых говорит «быть», другой опровергает собеседника: «не быть». Театр имени Вахтангова попробовал, правда, довольно неудачно вынуть этот спор из мозга и объектировать его на сцене. Попытка эта не удалась, но это не значит, что она по замыслу неверна. Если мышление человека, обнажаемое сценическим путем условной формы, монолога, диалогично, т. е. является как бы разговором человека с самим собой, то вполне реальный сценический диалог всегда четырехголосен, представляет собой разговор двух разговоров. И искусство слушать их заключается в том, чтобы слышать все четыре голоса. Точная запись диалога должна вестись по четырем столбцам. Покажу на кратком примере: в первом акте «Короля Лира», когда король требует изъявления любви от своих дочерей, Корделия говорит, на что указывает ремарка, «в сторону», что является знаком условного сценического мышления, и затем прямо отвечает на вопрос отца; отец тоже в мыслях любит свою младшую дочь, а на словах ее проклинает. Мысли его почти не слышимы.

Чеховский разговор человека с собакой и шекспировский разговор клоуна Лаунса с своим верным псом Крабом построены по одному принципу: люди навязывают псам свои собственные ответы и отвечают на эти ответы. В этом комический момент указанных диалогов. Трагическая черта диалога заключается в совершенно ином — в невозможности угадать мысли человека-собеседника. Отелло спрашивает душу Дездемоны, а ему отвечает лишь прикосновение «влажной руки».

Неправильно думать, что «персонаж» это человек, произ-

носящий слова. Персонаж — это сценически воплощенный образ, который может слушать и отвечать; притом, вовсе не обязательно, чтобы ответ его был выражен словами, подсказанными из суфлерской будки.

Вот принц Гамлет, блуждающий по пригородным кладбищам, беседует с тремя черепами, выброшенными лопатой могильщика; первый — череп придворного, с трухой вместо мозга; второй — сутяги-судьи; третий — шута, когда-то забавлявшего принца. Спускаемся из верхнего этажа, из трагедии, вниз, в комедию: в «Венецианском купце» целых три сцены посвящено беседе претендентов на руку Порции с тремя ящичками — золотым, серебряным и свинцовым, в одном из которых скрыто — да. И Гамлет, и претенденты беседуют с черепами и ящичками — и черепа и ящички отвечают — пусть в разных планах — но одинаково: не в золотом убранстве придворного, не в кляузах сребролюбца-стяжателя, а только в дешевой мишуре остроумного шута и под скромной крышкой свинцового ящичка отыскивается положительный ответ.

Персонажи создаются сперва лишь при помощи встречи пера и чернила, только впоследствии они поручаются исполнению актера, одеваются в грим и костюм и выходят на сцену. Но даже на сцене, уже когда действие на ходу, еще не поздно творить, вычерчивать контуры новых персонажей. Так, в первой же сцене «Кориолана» оппонент Агриппы несколько раз прерывает оратора. Раздраженный Менений Агриппа, не выходя за круг образов своей басни, бросает противнику: «Ну, а об этом что ты подумаешь? Ты большой палец на ноге великого сообщества членов?»

«**1-й гражданин:** Я большой палец? Почему я большой палец ноги?

Менений: Потому что ты, попирающий землю, ниже всех, грязнее всех, но хочешь быть впереди всех». (I, I)

Характеристика эта вряд ли соответствует подлинному образу 1-го гражданина, который разгадал логические ловушки Менения. Но последнему удалось создать воображаемый персонаж, подставить его на место реального, мало того, разгромить этот персонаж и добиться одобрительного суда у толпы.

Два хора шекспировских персонажей, комических и трагических, имеют своих хорегов. Для комедии это — Хозяин гостиницы, для трагедии — Привратник. Хозяин гостиницы, живущий оседло в комедии, никогда не появляющийся в трагическом тексте, широко раскрывает двери своего дома, с красной решеткой над притолокой и с зеленой веткой хвои вместе вывески; впрочем, не только дверь, но и кредит. Он

сзывает странников, утомленных дорогой, запахом копченых окороков и блеском вина под стеклом фляг. Когда его старые клиенты хотят заколоть друг друга на дуэли, он, тоже неплохо владеющий искусством скручивать головы гусям и перерезать горло борову, вмешивается в это дело, боясь потерять клиентов: в результате клиенты сохраняют и жизни, и кошельки, значительная часть содержимого которых принадлежит веселому и гостеприимному хозяину гостиницы. Полною противоположностью является образ Привратника, хранителя порога. Он раскрывает лишь двери тюрьмы, чтобы впустить безрадостного гостя и тотчас защелкнуть на два поворота тяжелого ключа. Только один раз он отлучился из сумрачного мира трагедий и хроник в солнечную страну шекспировских комедий — и то ненадолго, на длительность одного акта. Он не угощает никого веселым вином, зато сам пьет мертвую чашу и любит сравнивать цвет вина с цветом крови. Комедия скромна и добродушна, ей не нужно взбираться по ступеням вверх, но Привратнику трагедии, стерегущему дверь во время убийства короля Дункана, мало его мизерной должности. Он требует повышения: и Шекспир в «Генрихе VIII» возводит его в должность Хранителя врат Палаты Совета (Door-keeper of the Council Chamber). У него нет в руках ключей, створы палаты раскрыты, но недостаточно низкий поклон и несколько вежливых предостерегающих слов действуют вернее ключа[1].

Чудесная пружина. Представьте себе почтенного посетителя московских премьер, пришедшего взглянуть на первый показ одной из пьес английского драматурга. В зале закрывают двери, медленно гаснет свет. Посетитель, протирая стекла бинокля, с программой меж средним и указательным пальцем, свободной рукой пригибает книзу доску своего кресла — и вдруг пружина, спрятанная под сиденьем, чудесно расправившись, швыряет театрала сквозь пространство в тысячи километров и время в триста с лишком лет. Театрал видит себя вогнанным выше щиколотки в грязный земляной партер театра «Globe» в Лондоне. Над ним вместо потухшей люстры — серое, сыплющее мелкий дождь небо; отовсюду втискивающиеся ему в ребра крепкие локти незнакомых, попыхивающих трубками людей; от них пахнет

[1] Ссылаюсь в порядке следования текста на опорные примеры: Хозяин гостиницы в «Виндзорских кумушках», его участие в дуэли Кейюса и Швенса; миссис Куикли в цикле хроник о Генрихе IV; Хозяин гостиницы в «Двух веронцах» и др. Из мрачного ряда привратников — привратник в «Макбете», тюремные привратники исторических хроник и др. Единственный, данный в комедийном плане, это слуга, исполняющий обязанности привратника в «Комедии ошибок».

потом и джином. Он пробует нагнуться к упавшей в грязь программке, но это бесполезно: ведь играть будет не Остужев, а Бербедж. Бинокль тоже не нужен, потому что помост сцены придвинут почти к самым глазам. Резкий звон фанфар и стук начинающих пьесу барабанов. Посетитель премьер шире раскрывает глаза и просыпается. Занавес мягко идет двумя матерчатыми крыльями вправо и влево. Ага, значит, он все-таки в Москве. Сосед, нагнувшись, любезно подает ему соскользнувшую на пол программу. Ну, что ж, так, пожалуй, спокойнее.

Я долго не мог понять, как современный Шекспиру зритель мог простаивать, иной раз под дождем, три — три с половиной часа кряду (ведь действие шло без перерыва), слушая и видя очередную пьесу любимого автора. Внезапно это мне стало ясно, когда я случайно попал на один из сеансов международного шахматного турнира, разыгрывавшегося у нас в Музее Изящных Искусств. Не продохнуть. На узкой эстраде, за свисающими красными шнурами, наклонившись над досками и деревянными фигурками, участники турнира; в ответ на шипенье и цыканье — еще теснее сомкнувшийся круг из острых локтей болельщиков. И я понял, что, если в этот миг снять потолок над головами этих людей, никто бы из них не заметил тающих хлопьев снега, который падал в этот вечер над Москвой. В чем же дело? — спросил я себя. Ответ был близко: и здесь, на шахматных досках, около которых сошлись мастера и движутся стрелы спорящих друг с другом циферблатов, и там, на помосте шекспировского театра, — душою всего, властителем каждого слова и каждой секунды являлась б о р ь б а , напряженная схватка воль, умов, поступков и ходов. И над всем царствовал ц е й т н о т : промедление смерти подобно.

«Королева Елизавета бреется». Всем известно, что во времена Шекспира женские роли, написанные им, а также его товарищами и врагами по перу, исполнялись отроками, юношами 16-18 лет, которые стремились поскорее пройти сквозь этот скучный женский стаж, чтобы играть мужчин. Все это знают и все не хотят — при анализе шекспировских пьес — вспоминать об этом весьма существенном обстоятельстве. При чтении наших театроведческих работ получается впечатление, будто Шекспир писал свою Дездемону, Офелию, Имогену, Екатерину для Дузе, Режан, Ермоловой, — а не для каких-то ставших теперь безымянными мальчишек с ломающимися голосами, но уже пьющих крепкий эль в тавернах Лондона.

Даже Гейне, написавший ряд стилистически прекрасных характеристик «женских образов у Шекспира», отнесся к

своей задаче поверхностно. Он подчеркивает лирическое, женственное начало в текстах персонажей, поименованных женскими именами. На самом деле автор-режиссер переносит акцент на комические и гротескные моменты текста.

Зрителя нелегко было обмануть, да никто и не хотел его обманывать. Варшер, пробуя воспроизвести, точнее — вообразить при помощи немногих оставленных нам тем временем бытовых фактов шекспировский спектакль, говорит, что, когда зрители, нетерпеливо дожидавшиеся начала представления, бросали огрызки и объедки на сцену, требовали пьесы, появлялся один из служителей и говорил что-нибудь вроде следующего: «Терпение, граждане: королева Елизавета еще не кончила бриться».

В основу почти всех, особенно комедийных женских ролей Шекспира положен прием травести (role travesti). Говоря грубо, и актер, играющий женщину, и зритель знали, что сперва исполнитель снимет штаны, чтобы надеть юбку, во втором действии снова наденет штаны и только к финалу преобразится в персонаж, одетый в женскую одежду. Таковы роли Джулии в «Двух веронцах», Елены из комедии «Все хорошо, что хорошо кончается», Розалинды в пьесе «Как вам это понравится», Имогены в «Цимбелине», Виолы в «Двенадцатой ночи» и др. Все они проводят три четверти своей сценической жизни в мужских костюмах и являются — в традициях современного Шекспиру театра — не женщинами, прячущими под мужским платьем свою девическую природу, а мужчинами, пародирующими женские манеры, играющими не столько на эмоции трогательности, сколько на эмоции комизма.

Только усилиями десятка поколений режиссеров удалось заставить верить зрителя (я забыл добавить — усилиями десятка поколений талантливейших актрис, не желавших отступать от женственного трактования женских ролей Шекспира), что Офелия, леди Макбет, Катарина из «Укрощения строптивой» и Катарина из «Генриха V» или женщины-львицы, показанные в «Короле Джоне» и цикле о Генрихе VI написаны в расчете на то, что их будут играть актрисы. Даже Офелия, может быть, самый хрупкий образ, созданный Шекспиром, поет довольно грубую, почти трактирную песенку (о «дне Валентина»), которая стараниями переводчиков превратилась в невинные грезы девушки, тоскующей о возлюбленном.

Леди Макбет не произносит ни одного женственного слова — это убийца гораздо более грубый и мужественно честолюбивый, чем ее муж, воин Макбет; иногда кажется, будто они меняются местами — и леди превращается в не бо-

ящегося крови лорда, ведущего к убийствам свою колеблющуюся, закованную в доспехи жену, именуемую всеми королем Макбетом.

Мне думается, что заключительная сцена «Укрощения строптивой» в те, шекспировские, времена велась режиссурой совсем не так, как теперь. Ударение ставилось не на «соломинках», а на «копьях». Мужчина в женских одеждах проигрывал партию мужчине в мужском костюме, эффект был не в плане лирики, а в плане чистого смеха; продолжение этой темы у Флетчера, как это легко увидеть из предыдущих заметок, вполне подтверждает мои слова.

Вообще Шекспир не знал, что станет классиком, и писал для своего времени.

Реализм и гипербола. Если из двух людей, пожимающих друг другу руки при встрече, один скажет: «Как ваше здоровье, мой друг?» — а другой ответит: «Ну, а ваше, дружище?» — то первый может принять это самое «-ище» за некоторую гиперболичность в выражении чувств. Когда нам хочется до смерти пить, мы говорим: «Кажется, выпил бы целое море». Но «море» это вмещается в двух-трех стаканах. Следует ли из этого, что словесное выражение неестественно? Нет: передача ощущений неутолимой жажды вполне реальна, она только не соответствует реальным возможностям человеческого тела.

Когда у Шекспира Ричард III перед последней битвой, в которой ему ударом меча рассекли надвое и голову, и корону на ней, кричит: «Шесть Ричмондов сегодня вышло в поле, я пятерых убил, шестой же...» — он вполне точно выражает свою эмоцию, ведь ему мало убить один раз своего исконного врага, он хотел бы его уничтожить четыре, пять, а то и шесть раз кряду. В данном случае, как и во многих других, если читать тексты Шекспира, мы видим, что гипербола, преувеличительница, находится на службе у реализма.

Все поколение шекспирианцев, если позволено так сказать (а если не позволено, все-таки скажу), было гиперболистами. Назову крупнейшие вершины той горной цепи, которая связывает нас с Возрождением: Сервантес, Рабле, Бэкон Ф., Гоббс, Аретино. Отдельно, за точкой, отмечу великого продолжателя великих — Свифта.

Прежде всего, при изучении гиперболистов, нарушающих точное отношение частей, поражает та точность, с которой они делают свое дело нарушения. Возьму ближайшего к нам — Свифта: его герой Гулливер попадает в страну лилипутов; он обыкновенный человек, но, окруженный крохотными человечками, Гулливер начинает чувствовать себя

великаном, гигантизируется в своих собственных глазах. Он ощущает себя как бы вочеловеченной гиперболой в отношении к людям страны, с королем которой он должен разговаривать, держа его на своей ладони. Соотношения даны абсолютно точно: высота тела д-ра Гулливера к росту среднего лилипута такова же, как отношение фута к дюйму, т. е. — 12:1.

Франсуа Рабле тоже снабжает свои гиперболы цифрами. Любимая его цифра — 78. Есть и другие: например, кобыла Гаргантюа ровно «в шесть раз больше самого большого слона» (кстати, самое имя Гаргантюа — от франц. Que grand tu as: «как все в тебе огромно», «как ты гиперболичен»).

У Шекспира тоже точная мера вздымающихся кверху образов: 6 (Ричмондов, Аувфидиев) — 10 000 (Тибальдов) — 40 000 (братьев) и т. д.

Сервантес в 23 гл. II тома «Дон Кихота» сообщает о посещении героем романа пещеры Монтесиноса. Предварительно закупается сто мер крепкой веревки. Дон Кихот спускается в неизведанную пещеру только на десять мер, пока нога его не зацепилась за выступ гигантского колодца, далее он начинает свивать руками спускающуюся веревку и впадает в полный образов сон. Очутившись снова на поверхности, он рассказывает оруженосцу и лиценциату о том, что видел во сне и наяву. Соотношение яви и сна, если вспомним о веревке, дано очень точно: 1:9.

Если перейти от цифр к образам, то увидим, что они, хотя и сдвинуты с их привычных мест, но работают чрезвычайно точно, ни на единую линию не покидая реалистического плана. Так, у Рабле тот же Гаргантюа, оплакивая смерть отца, льет слезы, «каждая из которых была не меньше страусового яйца». Но ведь гигант, если принять этот условный образ, и не может лить слез равных по величине нашим, которые поэты приравнивают к жемчужинам. Рассердившись на парижан, студент Гаргантюа снимает колокола с собора Парижской Богоматери, чтобы привесить их вместо бубенцов своей кобыле. Привычные размеры нарушены, но привычное соотношение размеров не нарушено ни на йоту. Здесь действует линейка, увеличивающая масштабы, но строго блюдущая интересы числителя и знаменателя.

Дон Кихот рассказывает раскрывшим рты от изумления слушателям о тенях людей, населяющих таинственную пещеру. Тени эти, однако, действуют по закону солнца. Шевалье Дуранданте, отправляясь в бой с сарацинами (это было еще во времена меднобородого Карла), обещает своей прекрасной даме Беллермэ, в случае если он падет в бою, переслать через друга Монтесиноса свое сердце. Дуранданте

погибает в битве у Ронсеваля. Монтесинос кинжалом вырезает его сердце, смывает слезами кровь с своих рук (пока что — романтика), затем заворачивает мертвое сердце друга (уже не романтика) и, спрятав его в походную сумку, мчится на коне к границам «douce France» (сладчайшей Франции); однако, остановясь в ближайшем городке, он идет на рынок, чтобы купить соль и присолить сердце, иначе оно будет дурно пахнуть и оскорбит у прекрасной Беллермэ память о своем верном возлюбленном.

В чем же тут дело? Как возможно сочетание нарушения границ с точным соблюдением дюймов и линий? Ответ прост: за полстолетия до открытия так называемыми великими микроскопистами искусно отшлифованной призмы, прославившей их имена, великими писателями Возрождения был открыт *литературный микроскоп*. Гипербола — это увеличительное стекло, раздвигающее рамки своего объекта, но не нарушающее соотношения его элементов. Недаром монахи встретили протестами первый телескоп Галилея. Считалось, что человек, выполняя волю Бога, должен смотреть на все *простым глазом*, быть простецом, покорным воле свыше, и не требовать от природы больше того, что ему ею дано. Но подлинное естествознание, изучение реальности как раз начинается с того момента, когда простой глаза делается не простым: лаборатория естественника (я уже писал об этом) — самое «неестественное», с точки зрения простеца, место в мире: здесь действуют приборы, умножающие естественное давление воздуха в тысячи раз. Здесь стоят аппараты, повышающие нормальную температуру до 3000°, линзы, гиперболизирующие предметы в сотни и тысячи раз.

Шекспиру больше, чем Рабле и Сервантесу, нужна была гипербола. До зарезу. Потому что он работал в драматическом жанре. Здесь события, движения диалога, лёт «крылатой сцены» совершаются в таком необыкновенно быстром темпе, что нужны специальные сигнальные знаки, предотвращающие катастрофу. Как на современном американском шоссе по бокам поставлен ряд гигантских световых сигналов (малые, при бешеной скорости, могли бы быть и пропущены глазом), так и у драматурга Шекспира, движущего образы со скоростью, о которой большинство современных сочинителей драм и мечтать не могут, от сцены к сцене зажжены гигантские и яркие огни его гипербол. Они необходимы — образ, данный в свой естественный рост, будет просто незаметен. Если Гамлет в сцене на кладбище (казалось бы, в спокойном месте) скажет: «Я любил ее, как брат», — это будет просто не замечено Лаэртом, не вызовет той бешеной

реакции, которую рождает множитель гиперболы: 40 000. Ведь за двенадцать минут (такова длительность этой сцены) в могильной яме успели побывать и лопаты могильщиков, из нее вышли навстречу мыслям Гамлета три пустых черепа, в нее впрыгнули, борясь друг с другом, и Лаэрт, и Гамлет, затем опустился гроб Офелии и, наконец, вернулась назад, в яму, потревоженная земля, а сверху легли венки королевы.

Здесь, конечно, осуществляется закон: чем меньше слов, чем меньше времени, отпущенного под слова, тем больше должны быть самые слова, тем масштабнее должны быть образы. Незачем приводить примеры. Каждая страница Шекспира дает их достаточное количество. Я устал вращать витрину с шекспировскими гиперболами.

Реализм Бэкона и Шекспира, естествоиспытателя в области физики и химии и естествоиспытателя в области эмоций и фактов социальной жизни, я бы назвал **экспериментальным реализмом**. В эксперименте, как определял сам Фрэнсис Бэкон, человеку дано лишь уменьшить или увеличить расстояние между предметами, «остальное довершает природа» (доподлинные слова Бэкона). Гипербола как раз увеличивает расстояние между предметами (отрицательная гипербола, со знаком минус, действует в обратном направлении, как, например, в случае с Гулливером, который из великанов попадает в карлики). Все пьесы Шекспира построены на эксперименте. Особенно четко это показывают его комедии. Группа весельчаков в «Двенадцатой ночи» экспериментирует над Мальволио. Она создает определенные искусственные, я бы сказал, лабораторные условия, подбрасывая ему фальшивое письмо от его юной и богатой госпожи к нему, бедному и незнатному старику, и затем наблюдает десятью глазами, какова будет реакция. В плане трагедии беру самый невыгодный для меня пример: Макбета. Но и здесь мы видим эксперимент, производимый с душой протагониста. Ведьмы Шекспира лабораторны, это искусственно созданное, иннервирующее героя к действию драматургическое адское средство. Но реакции Макбета и на пророчества условных персонажей вполне реальны, они только гиперболизированы, повышены в напряженности, доведены до «сверх-естественности» рабочей комнаты естественника.

Я предчувствую мысль читателя: ну, какое это имеет отношение, этот твой экспериментальный реализм — к реализму нашему, к с о ц и а л и с т и ч е с к о м у р е а л и з м у? Отвечаю. И отвечаю за то, что отвечаю. Во времена Шекспира, Рабле, Сервантеса гиперболы жили только в литературе. Только. Потом пришли Сваммердамы, изобретатели

линз, этих стеклянных «рысьих глаз» (линза, увеличительное стекло — от слова lince, «глаза рыси»), поселившие гиперболу внутри стекла. А потом пришли люди, которых называют большевики, они поселили самый принцип увеличения внутри вещей и событий. Проценты выработки, радиусы охвата стали расти в необыкновенном масштабе. Умы не умели это сразу понять. Свифтовское 12:1, сервантовское 9:1 возросло (я беру графики из последних, еще пахнущих краской газет) до 120:1 и 900:1. Пушкин, проектируя издание «Онегина», столь нашумевшего «по всей России» (слово современника), пишет на своем черновом листе: 2400, потом зачеркивает и сокращает: 2000 экз. А сейчас мы издаем стотысячные пушкинские тиражи, которые проглатываются в один-два дня. Книга, раньше бывшая гостьей барских библиотек, посещает сейчас самые дальние юрты и землянки на нашей Чукотке. Оказалось, что в мозгу и мускулах человека живет скрытая энергия, которая может сразу прыгнуть вверх и дать отметку на шкале в 200 и 300 %. Короче говоря, жизнь гигантизирована, стала гиперболичной (по сравнению с прежней). И советскому социалистическому реализму вовсе не нужно учиться искусству гиперболы по книгам, как учился ему Шекспир, надо напрячь все силы, чтобы не отстать от реальной действительности, чтобы быть достойными того великовершинного мира, в котором дана честь жить. Кажется, у Э. По есть рассказ об одном пунктуальном англичанине. Англичанин этот спал по точному расчету столько-то часов, столько-то минут. Слуга будил его чуть ли не с секундомером в руках. После этого точно означенные минуты уходили на отправление общечеловеческих нужд. Затем прогулка — не больше и не меньше такого-то времени. Затем обед из таких-то блюд, съедаемых с такой-то скоростью и т. д. Герою рассказа пришлось уехать на корабле в одну из английских колоний, расположенную как раз на противоположной стороне земного шара. Как во время пути, так и по прибытии на место, верный своим привычкам человек продолжал соблюдать свои минуты и секунды. Но взаимоотношения земли с солнцем изменились: полдень обратился в полночь. Но англичанин не изменил своим привычкам: он ложился спать, когда все вставали, обедал ночью и гулял в потемках.

Всем, кто еще болен инерцией, надо лечиться от этой страшной социальной болезни.

Сейчас мы научились изучать не только свое прошлое, но и свое будущее. С контрольными цифрами в руках мы точно планируем его. Оно уже е с т ь. В старо-русском языке имеется прекрасное, забытое всеми слово: з и ж д е м ы й.

Это значит: созидаемый, те, которых мы строим, короче — потомки. Этим словом закончу фрагмент.

Формула смеха. В «Много шуму» Бенедикт восклицает среди драматической сцены: «Я слышу междометия скорби, но дайте же прозвучать веселому х а - х а». Шекспировское х а - х а всегда строго организовано, ему отведено вполне определенное место.

Современник драматурга, Дж. Гоббс определяет комическое (он, конечно, неоднократно был зрителем и читателем шекспировских пьес) как образное проявление чувства превосходства высшего над низшим. Это характерно для его эпохи. Существует предание о том, будто поэт Пьетро Аретино, типичный возрожденец (правда, несколько ранее Шекспира), умер от смеха, когда узнал, что его сестра стала проституткой. Этот жестокий смех не чужд комическому творчеству Шекспира. Но он никоим образом не исчерпывает и не объясняет до конца построение его комедий.

Возьму мелочь, пустячный аксессуар: письмо. Письма участвуют почти исключительно в комедийном жанре Шекспира. Если вдуматься, то переписка является ведь замедленным диалогом, в то время как пьеса — диалог событий и слов, данный в учащенном темпе. Вопрос сперва пишут, потом запечатывают в конверт, отдают на почту, вопрос везут в почтовой колымаге, собеседник распечатывает его, читает и перечитывает, пишет ответ, который проделывает тот же путь, пока не достигнет глаз спросившего. Тут секунды растянуты до размеров недель и месяцев, диалог увязает во времени.

Еще одно мелкое наблюдение: любовь старика является обычным предметом комедиографа, в том числе, Шекспира. Чем она привлекает сочинителя комедий? Разумеется, своей запоздалостью; часы страсти отстают. И это, хотя оно и очень неприятно для старика, создает комическое положение.

Представьте себе человека, который с чемоданом в руках подходит к пристани, торопясь взойти на пароход. Но пароход дает свисток, трап откатывается — и запыхавшийся человек остается у причала. Люди на пароходе, если и не смеются, то, во всяком случае, улыбаются. Опоздавший — к обыкновенному ли пароходу или к «пароходу современности» — всегда смешон. Может быть, он, потерявший секунды человек, ехал на похороны своего брата, — все равно: смех делает свое дело.

Письмо, подбрасываемое Мальволио, известно от первой до последней буквы тем, кто проделывает эту довольно жестокую шутку. Мальволио, читающий послание, — чело-

век, комически запоздавший. Самый стиль писем, появляющихся в комедиях Шекспира, носит на себе черты замедления. Раскроем письмо великолепного дона Армадо, написанное полуграмотной простушке (пропускаю первые три строки): «Полный великодушия исполненный славы король Кафетуа бросил высокий взор свой на низменную нищенку Зенелофон. И хотя он не сказал этого, но мог бы сказать: veni, vidi, vici, что в передаче на грубый английский язык означает: пришел, увидел, победил. Пришел — раз, увидел — два, победил — три. Кто пришел? Король. Зачем? Чтоб увидеть. Для чего увидел? Чтобы победить. К кому пришел? К нищей. Кого увидел? Ту же самую. Кого победил? Все ту же самую. И та...»

Пока выспренний автор текста пишет это письмо, события успевают перемениться, и он превращается в человека, перед которым откатывается трап, ему уже не взойти на корабль.

Сэру Джону Фальстафу неспроста дано жирное неповоротливое тело. У автора определенно комедийный замысел: использовать даже физические свойства «толстого Джона», чтобы заставить его всюду и всегда запаздывать. И хотя Фальстаф поверх тяжелого тела носит и тяжкий доспех воина, но за всю свою долгую жизнь он вонзил меч только раз — и то в уже мертвого Перси Готспура. Но он знает, что запаздывание, ретардация может быть превращёна в искусство, что искусство это вызывает смех, а смех добр и платит чистоганом.

Вопрос, который я здесь поднимаю, вовсе не так мал, как кажется. К. Маркс в работе «К критике Гегелевской философии права» пишет: «Последний фазис всемирно-исторической формы есть комедия. Богам Греции, однажды уже трагически раненным насмерть в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в «Разговорах» Лукиана. Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество, смеясь, расставалось со своим прошлым».

Третья книга великого цикла Франсуа Рабле имеет следующий подзаголовок: «Вышеназванный автор умоляет благосклонных читателей поберечь свой смех до 78 книги» (1552). Это звучит почти как формула. Легче всего рассмеяться, удерживаясь от смеха. То же самое относится и к слезам.

Однако Шекспиру не свойственна эта технология смеха. Смех он всегда организует, зажигает бикфордов шнур хохота на сцене в расчете на то, что огонь перебросится и в зрительный зал. Вернемся к тому же примеру «Двенадцатой ночи»: группа шутников — сэр Тоби, Мария, шут и др. —

придумывает комедию внутри комедии, разыгрывает архисерьезного домоуправителя Мальволио. Первыми смеются они, смех их подхватывает зрительный зал. То же самое в «Бесплодных усилиях любви». Возьму хотя бы знаменитую сцену «четырех куликов на одном блюде»: Бирон — король — Дюмен — Лонгвиль, подписавшие в том порядке, в котором они названы, договор о том, что в течение ряда лет не будут говорить ни с единой женщиной, приходят в том порядке, в котором они названы, один за другим, на авансцену — и каждый читает любовное послание к возлюбленной. Бирон подслушивает короля, король и Бирон разоблачают Дюмена, и, наконец, все трое осмеивают последнюю жертву — Лонгвиля. Но каждый из зрителей чувствует себя пятым подслушивающим, торжествует и смеется над всеми «четырьмя куликами на одном блюде». В данном случае философ Гоббс не может быть опровергнут.

Шекспир и пятиклассник.

Это было еще в мои гимназические годы. Случилось так, что в моем ранце, вместе с учебниками и завтраком, завернутым в газету, появилась книга: «Кант. Критика чистого разума, т. I». Я читал эту книгу, пряча ее от товарищей и учителей под партой, в коридоре во время перемен и дома — вместо того, чтобы готовить уроки. И с моим умом стало делаться что-то неладное: предметы будто потеряли контуры, ступеньки лестницы, точно клавиши, поддавались под нажимом ступни. Немецкий метафизик опровергал объективный мир и, взяв у меня, пятиклассника, резинку из рук, стирал тонкую черту между «я» и «не-я», меж объектом и субъектом. Раньше казалось все так просто: вещи отбрасывают тени, а теперь получилось: тени отбрасывают вещи, а может быть, вещей и вовсе нет, а есть лишь «вещи в себе». Но как же тогда существуют тени? И значит, «я» — тень...

Помню, поздно вечером, забравшись в кровать, с плиткой шоколада в руке, я давал себе честное слово не есть шоколада и не тушить света до тех пор, пока не решу твердо, где же граница между субъективным и объективным бытием. И объект, этот столь презираемый идеалистом-философом объект, жестоко мстил пятикласснику: вместо ряда крутых пятерок в дневнике моем стали появляться сперва тройки, потом тройки с минусом, а там и двойки.

Опытному историку философии, искушенному хирургу мысли, надевшему на руки гуттаперчевые перчатки, со скальпелем в руке, можно с полной безопасностью вскрывать труп умершей метафизической системы. Но гимназисту, вооруженному только перочинным ножиком, вскрытие это могло грозить тяжелыми последствиями.

И в это время — совершенно случайно — пришел, оклееный бандеролью и марками первый том переводного Шекспира. Его выписал мой отец, о чем я и не знал. Перевод, как вижу теперь, был груб и неточен, но я стал читать книгу — и вдруг почувствовал, что у меня есть друг, который может защитить от метафизического наваждения. Мимо меня проходили Гамлет, Фальстаф, Бенедикт, Розалинда, череда закованных в броню Генрихов, Пистоль и Бардольф, крохотный, строящий мне рожи Мосс, звякающие бубенцами шуты, веселый Пак, простоватые ремесленники из «Сна в летнюю ночь», понурый Привратник и гостеприимный Хозяин харчевни. Это был о б ъ е к т , реальный мир, люди, которые захохотали бы, слушая формулы объекто-ненавистника. Я не сразу поддался этому потоку образов. Вероятно, я был похож на человека, который, ступив на движущуюся вверх ступеньку эскалатора, пробует раздумать, сойти вниз, но эскалатор, опережая его намерения, выносит все же наверх, на поверхность земли, к солнцу. Такова была моя первая отроческая встреча с Шекспиром. И, конечно, никакой я не шекспировед, я просто человек, обязанный этой великой тени спасением своего мозга.

СТРАНЫ, КОТОРЫХ НЕТ

1

Среди так называемых философских тропов Секста Эмпирика (ок. 200-250) есть и такой: если пращник, став у черты мира, бросит свой камень дальше — куда полетит этот камень: вперед или вспять?

Тема этой статьи — это тема о камне, брошенном воображаемым пращником, камне, который полетел вперед.

Человечество не слишком скоро раздвигало стены мира, в котором оно живет. Старинные рисунки дают нам мир, нашу землю, то в виде куба, похожего на игральную кость, то в образе цилиндра, плавающего в эфире. Но перечеркнем все эти «то». Они заведут нас далеко от цели.

Как маленькие дети думают, что мир кончается за оврагом или за рекой, или на том краю леса, куда им не позволяют ходить, чтобы они не заблудились, так и народы, не только в глубокой древности, но и в древности не столь глубокой, ставили последнюю черту миру весьма и весьма недалеко от своего жилья или кочевий. Татары уже в конце XIII века очень удивлялись, что за пределами того Запада, куда они послали свое посольство, существует еще более западный Запад. Жители Средиземноморья сперва ставили границу мира у Геркулесовых столбов, потом где-то около маленькой группы островков, что к северо-востоку от северной части современной Великобритании и которые ими были названы Ультима-Туле (Ultima-Thule), что значит «край края».

Собственно, наши предки, и не такие уж очень отдаленные предки, жили в странах, которые есть, окруженные странами, которые, может быть, существуют, а далее — и краями, которые — а вдруг! — все-таки существуют.

Феридинанд Кастильский, посылая Колумба на поиски нового континента, делал довольно азартную, с его точки зрения, ставку. Банкир Америго Веспуччи есть, но Америка пока что — чистое «может быть». Страна эта может быть выиграна у небытия, а может и рухнуть на веки вечные в тартарары. Карта, уточню — географическая карта, предполагаемого континента была дана. Король, так сказать, положил Америку в свой огромный пустой и дырявый карман.

2

Среди французских заглавий (французы — большие мастера озаглавливать) помнится мне такое: «Путешествие домоседа». Можно, сидя у углей камина, странствовать мыслью, бывать в странах, в которых ты никогда не бывал, не потратив ни копейки, ни фартинга на расходы по путешествию.

Как писал Жюль Верн? У него был — в его рабочем кабинете — большой старый глобус. Писатель присаживался к нему с чашкой черного кофе в левой руке, а в правой дожидался кусок мела. Жюль Верн вглядывался в контуры суши, в голубые пятна морей — и затем рука его прочерчивала линию. Обычно, так говорит биограф, она была похожа на зигзагообразное движение кардиограммы. Знаменитый французский писатель много путешествовал, но путешествовал в пределах своего книжного шкапа. Страны, по которым он ведет своих героев, существуют, географические имена все названы совершенно точно, но земля Жюль Верна — это только искусственно сделанный макет, это глобус, который вращается не в силу законов Ньютона, но просто под нажимом пальца талантливого писателя.

Александр Грин в молодости плавал, правда недолго, на торговом паруснике. Потом — писать он начал в довольно позднем возрасте — его рассказы и повести придумывались обычно так. Он жил в Феодосии. Под вечер вместе с своей женой писатель выходил на узкую полосу мола и здесь, следя за дымами уходящих пароходов и парусами уплывающих барок, фантазировал о невиданных рейсах, приключениях, катастрофах и встречах. Так постепенно образовалась та «Гринландия», страна вымыслов Грина, как ее метко назвал критик К. Зелинский.

3

В основе всех сказочных построений лежит недостаточно изученный нашими историками стиля троп: г и п е р б о л а.

Гипербола — от двух древнегреческих слов — «бросаю» и «через» (или: «поверх»).

Можно любой образ, подобно опаре, движимой дрожжами, поднять вверх и увеличить. Беру элементарный пример из области русского фольклора. Борода: «Борода не пуста — хоть три волоска, да растопырилось»; «Старичок с кувшин, борода с аршин»; «Эка борода — с посконное повесмо»; «И по бороде знать, что лопатой звать»; «Борода с воз...»; «Борода с ворота...»; «Сам с ноготь, борода с локоть» — и так далее.

Гиперболизируемый образ можно остановить на любой ступени, ведущей его вверх по лестнице. Например: «Колос от колоса, что не слыхать и голоса». И после того, когда гипербола как бы достигла своей конечной станции, начинается своеобразный процесс дегиперболизации. Сказка придумывает существа столь малые, со столь слабым голосом, что их не слышно от колоса до колоса. Так строится свифтовская Лилипутия. Так строится и многое множество других рассказов о фантастических странах.

Гипербола может двигаться по трем линиям. Чтобы быть возможно более кратким, возьму три ветхозаветных персонажа: Голиаф — Мафусаил — Самсон. Это три вочеловеченных гиперболы: чрезмерный рост — необычное многолетие — из ряда вон выходящая сила.

Конечно, каждый из членов этой триады может быть подвергнут дальнейшей классификации. Скажем, пространственное начало: сказка о неведомых странах обычно уводит или по поверхности земли в «тридевятое царство, тридесятое государство», куда надо ехать и идти, идти и ехать несчитаны годы или нырять через жерло вулкана, а то и отверстие пустого колодца в глубь земли, в подземный мир, или возносит на крыльях фантазии на вершины недоступных гор и скользящие над землей облака. А то и дальше.

Как обычно, в какой манере разрабатывает народная сказка такого рода фантастический сюжет о стране, которой нет? Проще всего сослаться на один из столбцов первого издания словаря Даля. Там мы читаем такой примерный диалог: «Далеко ли до ***? — Близко. — А далеко ли до близка?»

Техника изложения и у народных сказаний о неведомых странах, и у Свифта, и в рассказах Дон Кихота сходна. Описания их чрезвычайно реалистичны, признаки вещей и их соотношения взвешены на аптечных весах, логика не железная, а, я бы сказал, стальная, но самые-то вещи и их признаки либо чудовищно увеличены, либо фантастически уменьшены. Это живые воплощения гиперболы со знаком плюс или минус.

Впрочем, поговорим не с отвлеченными доказательствами, а с реальными примерами.

Страна чудаков. Впоследствии они превратились в обжившихся в нашем быту «чудаков». По старым сибирским преданиям, некогда в глубине этой страны жило племя чудь. Племя это дичилось других племен, селилось по пещерам. Когда до вождей племени чуди дошла весть, что на Сибирь идет Ермак и впереди вырастают белые березы — символ власти белого царя, племя чудь зарылось в землю, в глубокую гигантскую пещеру, земляная навесь была подперта деревянными стойками. Продолжая бояться и дальше (какой плохой русский язык!), племя это, по приказу старейшин, подрубило деревянные стойки — земля рухнула на них и погребла всех их навеки. Так погибли чудаки. Очередь за чудаками.

Это предание я рассказал первым, потому что в нем элементарно ясно выражена черта, общая всем повествованиям о странах, которых нет. Даже две, если быть дотошным аналитиком, черты: а) фантастические страны изображаются — и сказкой, и индивидуальным фантасмагористом — как страны, которые были, но которых уже нет, или как страны, которых не было и нет, но которые будут; б) в каждом рассказе из области этой мнимой географии мы встречаемся с отклонением от нормы, с неким логическим чудачеством.

Страна мудрецов. Платон (428-347 до н. э.) написал относимый к позднему периоду его творчества пространный диалог с подзаголовком: «О справедливости». Тема: построение идеального государства. Государство это должно быть подобно человеческому организму, главными органами которого являются: мозг, сердце и печень. Добродетелью мозга (точно цитирую философа) является мудрость; сердца — храбрость; печени и связанного с ней пищеварения — умеренность. Сообразно с этим платоновское государство распадается на три сословия: философов, управляющих государством; воинов, защищающих его; земледельцев и ремесленников, отдающих первым двум сословиям продукты своей работы и оставляющих себе лишь самое необходимое. Схема эта — через много веков — при феодальном строе получила некое подобие осуществления. Были и воины, и проникнутый «добродетелью умеренности, разбитый на цехи» класс ремесленников и холопов. Не хватало только одного: мудрецов. Времена были темные, культура сумеречная. Вместо философии — слепая вера и изуверство.

В 1516 году знаменитый ученый Томас Мор выпускает свою изящную небольшую работу об острове Утопии (имя острова по-гречески значит: «нигде»). Здесь корабельщик,

вернувшийся из дальнего плавания, рассказывает о своем посещении не нанесенного ни на какие карты острова, представляющего собой заселенный людьми город, где из центра, подобно лучам солнца, расходятся радиусы улиц. Все точно распределено, все трудятся, все получают равные доли, но идеально вычерченный социальный чертеж испорчен одним досадным обстоятельством. Среди других профессий должна быть и профессия человека, очищающего и вывозящего грязь и человеческие экскременты, и Томас Мор, славный юрист и философ, не знает, как распутать этот казус.

Страна дураков. Положительно нет ни одного народа, фольклор которого не выдвигал бы этой темы. Пожалуй, наиболее ярко и многообразно разработана она в английских шуточных сказаниях о так называемом Готаме (Gotham), населенном фантастически глупыми людьми.

К готамовцам прилетел сладкоголосый соловей и поет по ночам в их роще. Очарованные его пением, готамовцы, боясь, как бы птица не улетела, сооружают вокруг рощи невысокую, но фундаментальную ограду — и страшно удивлены и обескуражены, когда в одну из ночей не слышат более соловьиных трелей.

Обитатели страны дураков решили поймать луну. Они видят ее диск в колодце (в другом варианте — в реке) и пускают в ход ведра и рыболовные сети, но луне удается ускользнуть.

У индусов глупость не изолирована на отдельном острове, в стране дураков, она странствует по всему свету с посохом в руках. Я говорю об огромном индийском фольклорном цикле, рассказывающем о «глупых браминах». Брамины нисколько не страдают от своей глупости, наоборот — они гордятся ею, бахвалятся как неким даром богов — и зачастую устраивают особые «состязания в глупости»; счастливец, которому удается «переглупить» своих соперников, получает... премию.

Вот один из знаменитых своей глупостью браминов решил к празднику деревянных колоколов в Бенаресе обрить — как этого требует обычай — голову. На зов его приходит цирюльник. Условились за пять пайсов (мелкая монета). Дело сделано. Надо расплачиваться. Брамин дает монету в десять пайсов и требует пять сдачи. У цирюльника их нет. Начинается спор. Брамин и цирюльник долго вырывают друг у друга из рук монету, пока дело не решено полюбовно: пусть брадобрей сбреет волосы у жены брамина — они будут в расчете. Брамин связывает противящуюся жену (быть обритой для женщины индусской — величайший позор) — и через минуту голова несчастной женщины гола, как колено. Только после этого брамин спохватывается, что,

увлекшись спором о пяти пайсах, забыл о древнем, освященном веками обычае.

Страна великанов. Этой теме посвящено очень много и древних, и новых рассказов. Нельзя назвать почти ни одного народа, который не разрабатывал бы по-своему этой темы. Великан требует простора, поэтому вымысел уводит его в пространно далекие страны. Великаны валят горы, вырывают с корнями дубы, мало того, громоздят горы на горы, пытаясь взобраться на небо. И странно: в огромных телах их живут обычно чрезвычайно малые умы; их постоянно обманывают крохотные горбуны, гномы и вообще маленькие человечки.

Предания о великанах, живущих вдали от обыкновенных людей, очень древни. Достаточно вспомнить приключения Одиссея среди народа одноглазых колоссов, циклопов.

Великанам неудобно и хлопотно жить среди обыкновенных семифутовых людей. Это испытал на себе и человек обычного нашего роста, д-р Самюэль Гулливер, которого фантазия его автора заставила очутиться в стране лилипутов. Ступишь как-нибудь не так — еще раздавишь маленького человечка. Бог с ними. Правда, их смертоносные стрелы не могут ни убить, ни ранить, но они раздражают, как булавочные уколы или укусы блох.

И великаны уходят прочь и образуют свои великаньи поселения.

Правда, не следует забывать об одном важном литературном исключении. Я говорю о цикле Франсуа Рабле, дающего историю династии Гранвуазье, Гаргантюа и Пантагрюэля, преемственно принимающих власть друг друга над малорослым галльским племенем. Тела этих добродушных королей огромны, но души величиной в обыкновенную душу среднего француза. Слезы их, как детально описывает Рабле, каждая величиной с страусовое яйцо, но причины их — маленькие житейские горести и неудачи. Впрочем, все они предпочитают плачу смех, от которого сотрясаются стены домов и пригибаются к земле деревья.

Лилипутия. Незачем говорить о топографии и населении этой как будто бы несуществующей страны, о которой читал каждый школьник. Свифту она, как и страна короля Броддинброгов, нужна для смелого психологического эксперимента. После того, как Гулливер уже начал свыкаться с жизнью и положением великана, автор его бытия стремительно перебрасывает свой персонаж в страну настоящих великанов, где нужно быстро перестроить всю свою психику и все свое поведение. Вместо осторожного укороченного шага — быстрая семенящая походка, часто переходящая в бег;

вместо тихого сдержанного голоса — крик; вместо наклоненной книзу головы — голова, которую приходится задирать вверх, чтобы видеть там — на высоте колокольни — лицо своего собеседника-гиганта, который одним ударом ладони может расплющить тебя, как муху.

Любопытно, что и в первой, и во второй части своих «Путешествий» Дж. Свифт, как истинный художник, позволяет себе только по одному разу нарушить меру — уменьшить или увеличить тела людей, в окружении которых живет его герой. В дальнейшем он чрезвычайно точен и нигде не отступает от реалистической манеры письма. Будь на земле лилипуты или броддинброги, нам практически пришлось бы общаться с ними именно так, как описывает это Свифт.

Фантазмы его довольно скоро стали чрезвычайно популярны среди современников — и еще в XVIII веке талантливейший публицист и... да чем он только не был — Самюэль Джонсон, которому первому в Англии было разрешено помещать в журнале отчеты о заседаниях Палаты Общин, смело озаглавил свой цикл: «Magna Lilliputia» («Великая Лилипутия»). Тут мы не можем не видеть, что наш пращник, бросающий, стоя у черты мира, свой камень д а л ь ш е, хочет отраженным ударом попасть в своего политического врага.

Трудно установить, в котором году в фразеологию политических журналов Британии проникло довольно странное выражение: «a pill to cure an earthquane» («пилюли от землетрясения»). Уподобление это, впервые познавшее типографскую краску после Свифта, хотело, очевидно, выразить в образе политику полумер, лилипутийский метод, который всегда целому числу предпочитает дробь, голове, поднятой к полету, голову, спрятанную в песок. Об этом не место говорить в данной статье. Можно лишь кратко отметить, что по ту сторону пролива в ответ на политику Великой Лилипутии медленно назревал план изготовления не пилюль от землетрясения, а огромных стальных пилюль, начиненных динамитом, с тем, чтобы они вызвали землетрясение, пагубное для противника и «благодетельное» для изготовителей этих металлических пилюль.

Легенда о великанах впервые подверглась серьезному и тонкому истолкованию у Б. Шоу. В своей замечательной книжке «The Perfect Wagnerite» (1898) («Истинный вагнерианец»), к сожалению, не переведенной на русский язык, Шоу анализирует миф о «золоте Рейна». Вотан договаривается с простодушными великанами о постройке для него Вальгаллы. Рабочая плата: прекрасная Фрейя, богиня свободы. Дворец окончен. Вотан отказывается платить свобо-

дой. Мало того, и золото, капитал, заблаговременно зарыто в илистом дне старого Рейна. Шоу (боюсь длинных цитат) с подлинным трагизмом описывает положение великанов, которые остались с пустыми натруженными гигантской работой руками. Это первое столкновение труда и капитала. Дальше начнется длинная их череда. Великаны не знают огромных сил, скрытых в них. У них титанические мускулы, которыми можно громоздить горы на горы, и еще пока слабый, непробужденный мозг. А золото, их честно заработанную плату, сторожит, не смыкая глаз, алчный и злобный карлик Альберих.

Тот же Шоу создает замечательную тетралогию: «Во времена Мафусаила». Длинная эта пьеса, если хотите, о племени, страдающем длиннолетием. Это великаны времени. На острове, где они живут, вдали от кратколетних людей, самому младшему поколению для счета годов приходится прибегать к трехзначным и четырехзначным числам.

Случилось так, что некий престарелый почтенный профессор, совершая научную поездку, волею случая и ветра вынужден пристать к острову, заселенному великанами времени. Ему приходится попасть в положение седобородого ребенка, бэби, которого за злостное непонимание мира великаны времени решают даже слегка посечь розгами — для его же, философа и академика, пользы.

Тут можно бы еще сказать о колоссах силы. А также и... но статье этой не дозволено быть статьей-великаном. Пусть остается в пределах среднего роста.

Мюнхгаузен и Перогрулло. Оба они существовали: и майор Мюнхгаузен, и генерал Перогрулло. Правда, в разные века: барон Мюнхгаузен — во второй половине XVIII века, Перогрулло — в середине XV века. Одно время Мюнхгаузен служил даже в русских войсках. Говорят, он любил — за стаканом пунша — рассказывать необычайные истории (существует на эту тему даже маленькая пьеса, вот уже лет тридцать не шедшая на нашей сцене). Приключения барона достаточно известны, чтобы отнимать пересказом их время у наборщиков и читателей. Но надо отметить одно: он, совершивший ряд путешествий, чужд богу дорог и странствий. Путешественник — это тот, кто влюблен в объект. Мюнхгаузен же чрезвычайно эгоцентричен, его интересует только его собственная фантазия, которая благодарит за это, восхваляя своего обладателя. При переезде через Германию он следит за судьбой песни, замерзшей в рожке почтальона его дилижанса, но равнодушен к пению пейзажей, скользящих мимо глаз. Во время стремительной езды по укатанным снежным дорогам России его интересует ба-

рабанная дробь его шпаги, которая, высунувшись из кибитки, ударяет о верстовые столбы со скоростью палки, когда ею проводят по кольям забора. Но что между этими верстовыми столбами, об этом ничего нам не говорит. Это чистая фантазия, наслаждающаяся сама собой, своими сложными разветвлениями и пышностью своих цветов.

Перогрулло — представляю его советскому читателю, мало кто знаком с этим достойным испанским генералом, — полная противоположность Мюнхгаузену. Он, как сообщают нам точные исторические данные, был профессионалом войны, доблестно участвовал в битве при Павии и всю жизнь провел в странствиях от сражений к сражениям. Каков он был по складу ума и темперамента, мы не знаем, но так или иначе сложился целый ряд легенд и анекдотов, которые и сейчас заставляют включить в любой, даже краткий, испано-такой-то словарь выражение: *verdad de Perogrullo*, что значит — «непререкаемая истина Перогрулло», А = А. Если фантазия губит Мюхгаузена, превращает честного служаку в мирового лжеца, то Перогрулло его необычайная правдивость, точнее — неспособность лгать, отнюдь не по моральным причинам, а по фантастическому отсутствию какой-либо фантазии, которая необходима для самой маленькой лжи, превращает в комический персонаж. Привожу одну лишь краткую речь, произнесенную доблестным генералом в канун решительной битвы: «Солдаты! Завтра нам предстоит бой. Бой, как вы это знаете, это такое дело, когда люди в одних мундирах убивают людей в других мундирах. Я не даю шатких обещаний. Словом солдата заверяю вас, что тот, кто завтра будет убит, тот уже определенно будет убит и пусть не воображает себе, что он жив. С другой же стороны, тот, кто останется в живых, пусть впоследствии не ссылается на то, что его, мол, убили в битве при Павии. Итак, все ясно. Никаких колебаний. А отсутствие колебаний и есть храбрость. Завтра мы выйдем из боя победителями».

У барона Мюнхгаузена, с фантазмами которого впервые познакомил Европу в начале прошлого века Распэ, было немало подражателей. Назову лишь одного — грузинского писателя Клдиашвили, автора «Приключений дворянина Лахундарели». Если Мюнхгаузен взлетает к тучам, увлекаемый цепью диких уток, проглотивших, одна за другой, кусочек сала, приделанный к длинной веревке, то Лахундарели достигает облаков, разогнав свою тяжелую телегу по ухабистой дороге до такой степени, что она, подпрыгивая все выше и выше, достигает, наконец, облачного проселка.

Перогрулло не имел последователей. Имя его известно

лишь в пределах Испании. Два или три романа довольно тускло отразили его образ, созданный народом.

Но не это интересует меня. Любопытно, что Мюнхгаузен, обладающий необыкновенно подвижной фантазией, то есть искусством расцвечивать и осложнять, разветвлять любой образ, всегда действует в чрезвычайно простых объективных обстоятельствах. Вот он едет снежным полем. Вечереет. До ночлега далеко. Какой-то обледенелый тычок из земли. Барон привязывает коня к тычку и, завернувшись в плащ, ложится спать. Обстановка самая обыкновенная. Мало ли с кем этого ни случалось. Но дальше включается фантазия: оказывается, что тычок этот, послуживший коновязью, не простой кол, а шпиль колокольни, занесенной чудовищным снегопадом по самую верхушку; фантастическое солнце, прежде чем разбудить спящего Мюнхгаузена, растопляет снега, пласт которых равен высоте колокольни; проснувшийся путешественник сначала ищет своего коня в горизонтальной плоскости, затем, подняв глаза, находит его висящим наверху, привязанным недоуздком к шпилю колокольни...

Эффективность образа Перогрулло построена на диаметрально противоположном основании: это простак, попадающий в чрезвычайно сложные положения, прямая линия, прочерченная сквозь мир сложных кривых. Майор Мюнхгаузен и генерал Перогрулло не могут создать подлинно художественного впечатления, действуя в одиночку. Майор-фантазия должен быть подчинен старшему чином единству, прямой тематической сюжетной линии. Не выходя из плана статьи, укажу на созданную английским фольклором страну Т о п с и т а р в и (Topsyturvy), где все совершается н а о б о р о т и все люди стоят и живут как бы дыбом, дном кверху. Люди рождаются стариками в гробах, и смерть укорачивает их в детских колыбелях; солнце восходит на западе и ныряет в ночь на востоке; люди ходят на руках, ногами кверху, — и вся вообще жизнь поставлена «на голову». Этот мир дает простор мюнхгаузенскому началу, открытию новых и новых двучленных комбинаций, но с другой стороны он строго ограничен принципом Перогрулло, требующим всегдашнего наоборот. А = или А ≠ А: не все ли это равно?

Рай для обжор. В Венской галерее в зале Брейгеля Старшего, или м у ж и ц к о г о, как его называют, есть среди других две замечательных картины. Обе они говорят о стране обжор. Она окружена плотным кольцом гор из сахара и пряничных толщ. Ищущий обжорного рая должен прогрызаться сквозь пряничную гору, прорыть зубами туннель, пропустив сквозь желудок и пищевод все, преграждающее ему доступ в гигантскую замкнутую котловину рая еды. На

первой картине голландский художник и дает тяжелый труд человека, который подвигом обжорства завоевывает себе место в царстве желудка. Вторая картина, гораздо более детализированная, показывает самое то место, где живут святые угодники чревоугодия. Некоторые из них спят, выпятив толстые, распяленные пищей животы. Другие пьют и едят. Шипящие сковородки с говядиной и колбасами сами услужливо подходят к пирующим. Жареные гуси, взмахивая жареными крыльями, сами летят в широко открытые рты. Плетеные бутыли с вином подкатываются к губам чревоугодников и целуют взасос круглым стеклянным ртом прямо в жирные губы отупелых и пьяных обжор.

Почти у всех народов есть сходные воплощения мечты о сытости. У англичан: Кокайн'а (Cocine), более тонкий портрет обжоры, скорее не обжоры, а дегустатора, лотус итер'а (lotus eater), всасывателя лотоса. Да и у нас: молочные реки в кисельных берегах и т. п.

Нас не должно отталкивать это пищелюбие, гигантизирующее — до степеней отвратительности — процессы насыщения. Ведь в основе его лежат голодные сны бедняков. Крестьян и рабочих, ложащихся спать натощак. Ведь, когда хочется пить или есть, когда тебя систематически мучает от дня к дню и голод, и жажда, то кажется, что «море бы выпил» и съел бы гору яств. Но это только к а ж е т с я, это только г и п е р б о л и ч е с к и е «грезы пустого желудка».

Итанесиэс. Так называется одно из племен, о котором рассказывает греческая книга Космология.

Иногда, вследствие нарушения обмена, в организме человека наступает явление акромегализма. Непомерно вырастает, скажем, средний палец правой руки.

Карикатура построена на акромегализации модели. Проще всего (это делают дешевые юмористические органы) представить какого-нибудь политического деятеля в виде почти фотографически точно воспроизведенной головы, приставленной к коротенькому, в полголовы, телу. У объекта карикатуры (итал. — caricare — нагружать), допустим, нос несколько длиннее меры. Карикатурист вытягивает его, гиперболизирует этот нос. Существует польская сказочка о строптивом Стасе, у которого была дурная привычка ковырять пальцем в носу. И, в конце концов, ему пришлось возить свой разросшийся, расковыренный нос на настоящей садовой тачке.

Целый ряд фантастических стран, которых не было и не будет, создан по принципу акромегализации.

Так, в старом, еще XIV века, «Азбуковнике» (одна из первых переведенных на русский язык книг) рассказывается о диковинной стране И т а н е с и э с, у жителей которой столь

великие уши, притом и столь мягкие, что, ложась спать, они заворачиваются в свои ушные раковины, как в одеяла.

Как тут не вспомнить о фантастических жителях африканских стран, у каждого из которых всего одна нога, но со столь огромной пятой, что ею он, как зонтиком, закрывается от солнца.

Пример со знаком минус: в старинном Космологиуме Фомы Индикоплова рассказывается о чудесной птице, ног не имеющей. Проклевавшись сквозь скорлупу яйца, она всю жизнь парит и летает над землей, пока силы ее не истощатся, и тогда, мертвая, падает она долу.

Страна Итанесиэс очень важна для изучения поэтики построения несуществующих стран. Каждая из них мнимым бытием своим обязана гиперболизации какого-нибудь одного признака: Лилипутия — признака умаленности, страна Броддинброгов — признака увеличения и т. д.

Путешествия по вертикали. Русские сказки во множестве вариантов говорят нам о таинственном подземном царстве. Оно-де распадается на медное, серебряное и золотое; и вход в каждое охраняет медный, серебряный и златокрылый змей. В этом своем очерке я нарочно обхожу материал русского фольклора — он бы увеличил статью втрое; цель моя — познакомить читателя с менее известными, западными фольклорными и литературными материалами.

Зачинатель датской литературы Гольдберг написал о «Путешествии в подземные страны Николая Клима» (1741). В этом блестящем сатирическом произведении Гольдберг рассказывает о существах, которые изолированы в своем подземном государстве и которым, следовательно, не с кем воевать и не с кем торговать. Всяческого рода проблемы, спорные вопросы, говоря грубо, издохли. Но привычка к дискуссиям не покидает мозги подземельцев. И они выращивают из своей среды отдельные экземпляры так называемых *спорящих животных* (animal disputans'ы). Их держат впроголодь, питая лишь перцем и горчицей, — и затем стравливают попарно, на потеху всей аудитории подземелья; диспутансы спорят о чем угодно и сколько угодно, до кровавой пены изо рта.

Но возвратимся на поверхность земли. Комедия Аристофана «Птицы» (414 до н. э.) рассказывает о двух афинянах Эвельпиде и Писфетере, которые бегут от общественных распрей Афин, отыскивая спокойное убежище. В руках у них — у одного сорока, у другого ворона, купленные у рыночного прорицателя, птицы, которые должны указать путь к гнезду царя птиц, Великого Удода. Беглецы находят царя птиц — и птичьи крылья заключают союз с человеческой

мыслью. Птицам жить тоже невесело. За ними охотятся, на них расставляют силки, леса вырубают. И по совету Писфетера все царство птиц возносится на облака, взяв с собой на множестве своих крыльев двоих людей. Там, в «Птичьем городе», афиняне распоряжаются по-свойски. Прежде всего они перехватывают все фимиамы и дымы закланных жертв, возносящиеся в царство богов. Боги голодают. Они присылают вестницу Ириду. Двое афинян — под согласный щебет птиц — прогоняют ее вон — в эмпиреи. Боги просят о перемирии, Эвельпид и Писфетер милостиво дают его, урезывая власть богов в свою пользу.

Корабельный журнал Пантагрюэля. Четвертая книга цикла Рабле говорит о длинном путешествии Пантагрюэля и его друзей на судне, раз двадцать или более бросившем свой якорь в несуществующих гаванях стран, которых нет. Пантагрюэль, собственно, не писал корабельного журнала. Но я сделаю это за него, хотя бы в кратких и разорванных записях.

Прежде всего, мысленно листая этот несуществующий журнал, удивляешься грандиозности образов, среди которых совершается придуманное Рабле путешествие. Это целая энциклопедия, вращающая глобус с нанесенными на него одной лишь фантазией странами.

У Мюнхгаузена — вы помните — размерзается песня, замерзшая в рожке почтальона. Рабле заставляет размерзнуться звуки долгого и упорного боя, происходившего в ледовых странах. Корабль Пантагрюэля, входящий в эти широты во время размерзания льдов, слышит и размерзшуюся битву, которая клокочет тысячами ударов сабель о сабли, топоров о топоры, копий о щиты и криками раненых и побивающих. У Брейгеля, как об этом недавно говорилось, изображена официантская угодливость жареных гусей и шипящих сковород, торопящихся обслужить рты обжор. У Рабле дана яростная битва едоков с едой, обжор с их пищей, которая идет, наставив трезубцы огромных вилок, размахивая столовыми ножами, ощетинившись пиками вертелов, на тех, кто хочет их съесть. Но рты и желудки войска Пантагрюэля готовы к бою: им должно не только опрокинуть противника на блюда и тарелки, но и пожрать его до последнего лакомого куска. И победа остается за Пантагрюэлем.

Возвращаюсь к корабельному журналу. Остров Энназин. Все жители — родственники и свойственники. Они так запутались в сложной системе родственных связей, что то и дело слышишь разговор вроде следующего: «Добрый день, дедушка!» — говорит седобородый старик, подойдя к люльке, где лежит трехлетняя девочка. «Как поживаешь, дочка?» — отвечает ребенок, шепелявя и с трудом произнося слова.

Страна Прокуратия. Единственный заработок жителей — кляуза. Доносят друг на друга. Кляузник стремится доносить возможно более ложно с тем, чтобы быть избитым своей жертвой возможно более больно, что дает возможность кляузнику потребовать, согласно законам страны, денежное вознаграждение за побои. Живут кляузники, в общем, довольно богато.

Остров Железных изделий. На нем вместо травы растет проволока, вместо цветов — пики и стрелы. С деревьев свисают щипцеобразные плоды, кинжалы, сверкающие сталью сквозь растрескавшуюся шелуху ножен.

Остров очаровательной царицы Квинтэссенции, которая исцеляет своих подданных от болезней песнями. Обед: на первое — пряная народная песенка, на второе — канцонетта и т. п.

Остров односложных ответов.

И, наконец, город Шинон с храмом Бутылки. Божественная Бутылка прорицает. Она окружена бесчисленным количеством прозрачных струй. Стоит подставить под одну из них бокал, и в каждый из них вольется тот напиток, о котором ты мечтаешь. И приснятся те страны, есть они или их нет, которые ты хотел посетить.

5

Фантазмы, подлинно художественные вымыслы, никогда не бывают беспредметными. Все они очень крепко держатся за землю. Несуществующие страны населены полусуществующими растениями, животными, камнями.

Страну, которой нет, создает *нетерпение* человеческой мысли. Дети трех-пяти лет забрасывают взрослых бесконечным количеством *почему* и *откуда*. Примитивный мозг дикаря тоже хочет получить ответы — и возможно более скорые — на все вопросы.

Логика учит нас: *одна и та же причина всегда вызывает одно и то же следствие, но одно и то же следствие может вытекать из различных причинных обоснований.*

Таким образом, дикарь, отправляющийся от своего «почему» к причине того или иного непонятного явления, легко может заблудиться в целом лесу возможных причин. Абстрактные понятия его еще очень смутны и не сформированы — и он идет на огонь болотных огней, на притягивающий блеск ярких образов. *Логика образов* — пока что — господствует над обычной Аристотелевой логикой.

Например, у готтентотов есть сказка, пробующая объяснить сразу и происхождение лунных пятен, и то, почему у зайца рассечена верхняя губа. Месяц, говорит сказка-объяснение, послал маленькое насекомое к людям с тем, чтобы оно им сказало: «Я, месяц, потухаю и вновь возгораюсь — так и вы, люди, будете умирать и вновь рождаться в жизнь». Насекомое поползло с благой вестью к людям. По пути оно встретило зайца. На его торопливый вопрос насекомое начало медленно передавать слова месяца. Заяц дослушал только до половины и вприпрыжку побежал к людям, чтобы сказать им, что они будут умирать, как умирает месяц, оставляя небо черным. Но зайцу еще хотелось похвастать и перед самим месяцем, что вот он опередил божественного посланца. Месяц, услыхав слова зайца, разгневанный, бросил в него свой острый луч «кири». Но промахнулся: кири расщепило зайцу только верхнюю губу. Тот прыгнул на месяц и расцарапал ему круглое желтое лицо. А после испугался и бросился убегать: так с тех пор месяц живет в царапинах и пятнах, а заяц все время дрожит и убегает ото всех с своей рассеченной губой.

Примитивное мышление незачем непременно искать где-то в глубинах Африки. Еще за десяток лет до революции неподалеку от Вятки стояли два села: чуть южнее — Спасское, немного севернее — Слободское. У слободчан сложилась примета, в истинность которой все свято верили и которая, действительно, подтверждалась фактами: «Спасский колокол к дождю заговорил», — говорили слободчане и крестились. И вправду Спасский колокол редко обманывал. Но на самом деле все происходило так: Спасский колокол звонил каждый день — расстояние между Спасским и Слободским было таково, что только южный ветер мог донести, хотя бы смутно, звук этого колокола — южный ветер, дующий из озерного района, приносил с собой обычно тучи и дождь. Таким образом, легенда возникла вследствии выпадения нескольких звеньев из цепи причин и следствий.

Впрочем, нельзя во всем винить человеческое мышление. Сама природа дает достаточный материал для легенд, реальные страны кроют в себе возможность стран фантастических.

Например: до сих пор ботаника не может объяснить следующего явления: бамбук цветет и плодносит очень редко, один раз в двадцать или тридцать лет, но это происходит одновременно по всей земле. Наука ждет и терпит, но сказке, ее объяснению при помощи образов не терпится. Ведь так легко сочинить, ну, хотя бы такое: когда ветер облетает вкруг земли, то из всех деревьев или злаков ниже всего кланяется ему гибкий бамбук; надо отблагодарить его за

почтительность; и вот — всякий раз, когда ветер видит хотя бы одно бамбуковое дерево расцветающим, он торопится сообщить об этом всем бамбукам по всему миру, и те, не желая отстать, расцветают тоже.

Есть одно ярко-зеленое кустистое растение. Его стебли очень напоминают стрелу с зазубренным древком, с зеленым оперением, вонзившуюся в землю. Сходство это настолько разительно, что и наш народ, и французские крестьяне назвали его совершенно однозначными именами: мы — «стрелолист», французы — «sagittaire». Растет стрелолист на болоте, где водятся лягушки. У нас существует дополнительное название этому растению-стреле: «лягушачья трава». Вокруг него обычно — холмики кочек, напоминающие маленькие земляные юрты, уходящие под землю при первом же нажиме подошвы. Итак, цепь ассоциаций: стрела, залетевшая в болото, лягушки — лягушачьи домики, прячущиеся при первом прикосновении. Отсюда, конечно, и возникла сказка о Царевне-Лягушке.

Отелло всеми характеризуется как правдивый человек. Сам он о себе говорит, как о солдате, речь которого не знает «никаких прикрас». Поставленный перед венецианским сенатом, прямо отвечая на вопрос Брабанцио, чем он привлек сердце Дездемоны, он отвечает, что в этом помогли его правдивые рассказы о боях и странствиях:

...Потом о путешествиях моих
В больших пещерах и степях бесплодных,
О диких скалах, горах до небес.
Пришлось рассказывать мне обо всем:
О каннибалах, что едят друг друга,
Антропофагах — людях с головами,
Что ниже плеч растут[1]. Любила слушать
Все это Дездемона...

(Перевод А. Радловой)

Правдивый Отелло не хочет, разумеется, никого обманывать — но он сам обманут сложным сплетением фактов и легенд. Как воспоминания о снах иногда бывают ярче воспоминания о действительности, так и легенде иногда удается опровергнуть свидетельство серого факта. ‹...›

1937

[1] Тут ошиблись и Шекспир, и его переводчица. Шекспир отличает каннибалов от антропофагов, хотя на самом деле это одно и то же; перевод же не отличает антропофагов от людей с головами ниже плеч, в то время как в оригинале совершенно ясно: «антропофагов и людей, что с головами...» и т. д. *(Прим. автора.)*

ЗАПИСНЫЕ ТЕТРАДИ

Первая тетрадь

Мыслить — это: расходиться во мнении с самим собой.

Гений: снежный ком, умеющий превратиться в лавину.

Крылья, на которых бы улететь от своих крыльев.

Моя художественная логика:
Все люди смертны.
Кай — смертен.
Следовательно, Кай, хоть немножко, да человек.

Купаться можно только на поверхности.
Купаться в глубине (глубоко) и сосредоточенно, это значит: утонуть.

«Джон Фальстаф и другие».

Литература: борьба властителей дум с блюстителями дум.

Шекспировед о человеке, вошедшем в ресторан: «Пища червей» идет вкушать пищу».

Народная гипербола: колос от колоса — не слыхать и голоса.

Окно с видом на брандмауэр.

«Л‹итературное› Обозрение»: обозревать, а не озираться по сторонам.

Острота среди тупиц (тониться, тупиться, потупиться).

> Вы говорите: Пушкин жив, он здесь.
> Вы громоздите том на том и в каждом томе
> то же в том же стиле.
> Зачем? Довольно вам два слова произнесть,
> Чтоб Пушкин... заворочался в могиле.

...Из Пушкина по воробьям.

Хижине снится дворец.
Дворцу — хижина.

Умная голова на глупых плечах.

Настолько-то я поэт, чтобы не писать стихов.

В шашки выигрывают оба, когда один партнер играет в **крепкие**, другой в **поддавки** (любовь).

Он снял очки и положил их стеклами в страницу. Готи-

ческие буквы за выгибами овалов умалились и скорчились. Стальные усики очков встали двумя вопросительными знаками по перпендикуляру к строчкам.

С февралевой душой да в октябрьские дела.

В Евангелии сказано: прощайте врагам вашим. Но там нигде не сказано: прощайте друзьям. Друзья это те, которых любят, ничего им не прощая.

Нули (000) стремятся всегда быть справа: иначе они ничего не значат.

Мышление в 16 свеч‹ей›.

От зрения у него остались только «очки».

Последний метафизик Гамлет — сплошное бытие нельзя убить, и небытие пронизано снами — ужас бессмертия.

Возятся с Гётевым этим «остановись, мгновенье» и прочестями. А по-моему: если часы остановились, значит, они испорчены. Если «время остановилось», то и... Наша пресловутая вечность nunc stans[1] — просто испортившееся, искаженное понятие времени. Да-да, часы нужно отдать в починку.

Буферная сцепка: = О = — плоское с выпуклым и зазором дает наилучший эффект и в дружбе, в сцепке душ: необходимо, чтоб один был плоским и чтоб был зазор.

Всюду, даже на любовных свиданиях, он обнаруживал некоторую прижимистость.

Если вы пришли к занятому человечеству, делайте вашу жизнь и уходите.

В течение двух месяцев в 3 пополудни два дурковатых парня (один с наружностью приказчика из модного магазина, другой с лицом мясника) садились к шахматной доске — и весь так называемый культурный мир таил дыхание, следя за их игрой, считая схватку деревяшек чрезвычайно важным, в центр культуры включенным делом.

Комедия: Спец по юбилеям. За плату — чествование. Чествуют кого угодно. После фокстрот.

Крадет собак, а потом читает газеты: «Пропала болонка, возвратившему» и т. д.

... и миросозерцнуть не дадут.

[1] Остановившееся сейчас *(лат.)*.

Люди каждый день на работу, а мысли не каждый день.

Ученые: мысли к ним не идут, так они ходят к мыслям.

Сказка: морозный день. Шел человек, а в голове шла мысль. Навстречу — **лицо.** Человек снял шапку и долго не надевал — пока заметили. Мысль простудилась, зазябла и потеряла голос. Какая это была мысль?

Льстюга.

Разговор, длившийся 20 лет (2-3 слова — перерыв — опять).

Кто вступил на путь: «И Я», тот кончает «свиньи стали есть — И Я».

А Я, вот, в ничьих остался.

Чепухиня Несусветовна.

«Тысячу ночей за одну».

1000 ночей за 1-ю.

Человек, нашедший вчерашний день (экспедиция).

Литературный крючник.

Полуслово.

Расстрелять из пугачей.

Почем жизнь?

Протянув верхние конечности в бесконечность...

«Почин дороже денег», — как сказала девушка, которая, отдав свою невинность, не получила условной платы.

Чужая тема. Всю жизнь живут пятаково, смотрят в пятаки, горизонт с пятаковым диаметром, и, когда умрут, на глаза — пятаки.

Вы живете с приближением, а я точно: дробь в дробь, ноль в ноль.

Мистер N как поднял брови (при въезде в СССР), так и не опускал их до дня отъезда.

Писатель: заказ.

3 рубля: нужно, чтобы просуществовать во время писания — 3 попытки.

Самоубы.

Тронуто — пойдено.

Сны замерзающего (заглавие).

Человек, прошедший сквозь абсолютный нуль, коснувшись покойника, сказал: у него жар.

Из меня надо выскребать чувства, как пригорелые корки со сковородки.

Жизнь облучковая.

Тема: туда и обратно (концовка: чувство концовки, ускорение).

«Она» у швейцара в каморке. Ночь. Только вдвоем — звонок — отворять. Возвращается. Звонок. Двугривенный.

Если X правая рука мистера Д, то У левая его рука. Случилось так, что левая рука пришла к правой и сказала...

Лицо, с которого пили воду (загл‹авие›).

«Над вымыслами потом обольюсь».

Мое бытие — простая любезность.

(Тема) Полузамерзший человек находит книжку — трамвайный абонемент: садится в вагон, и его кружит, пока не израсходованы купоны.

Рассказ об отрезанной ноге.

Человек, заговоривший в доме повешенного о веревке (в доме повешенного надо говорить только о веревке).

Время. Прогулка в жизнь. У врача. Слышит: «надо убить время» — и всюду. Издергавшееся Время жалуется на злоумышленников.

Встать с постели самым левым пальцем левой ноги.

Он — из прикуривающих.

Мальчику обещали коньки. Ждет. Зима к исходу. В снах: коньки. Наконец, дали: мальчик надел сталь на подошвы, вышел, а уж под ногами камень, снег тает — весна. Мальчик глубоко обижен на весну.

Письмо адресовано: До востребования господину Богу. Не востребовали. Назад с надписью: **за ненахождением адресата.**

Мое прошлое попрошлее.

В безвоздушном пространстве все падает с одинаковой скоростью.

Молодой человек красит волосы в седой цвет.

Стихи. Закормленный гусь — в загородке под крышей — закармливают на убой. Сначала глотает, тычет клювом в стены и зерно. Потом пища обратно... Крякает. Откидывается крышка: смерть.

Искусство хорошо обращаться с покойниками.

Мы вежливы, но только с покойниками. Если вы хотите, чтобы вам сказали прочувствованную речь, умрите.

Кочка думала, что она гора, пока на нее не наступили.

В шубе уже жарко, в накидке еще холодно, amor profana[1] прошла, а amor celesta[2] не получается.

Эпиграф. Красного — белого не покупать; «да» и «нет» не говорить (правила игры).

Вор, издающий украденную рукопись. Трехбуквенный человек: История одной рукописи. Никто не берет. Вор крадет вместе с чемоданом. Разочарован. Потом — тщеславие — идет в редакцию, (те же) его принимают лучше (мотивация). Умирающий с голоду писатель перед книжной витриной: его книга.

Темы дальнего следования и темы пригородного сообщения. Путь от логики субъекта к предикату.

Темя темы.

Два локтя: левый и правый. 2 локтекуса (пародия).

Для человека, ждущего «ее» в 6, пять минут шестого — это без 55 минут шесть.

Перед закатом длинные тени от вещей напоминают, что и прошедший день был длинен, но как тень.

Мы похожи на людей, которые ходят ночью по солнечной стороне, думая, что там теплее.

Не — нет (не не так).

Девушка очень ленива. — Так как же: да или нет, — спросил он ее. — Да, — ответила она, потому что «нет» на одну букву длиннее. Поженились. Когда пришло время родить, ей лень было сделать усилие. Дело затянулось, и, когда, наконец, по настоянию мужа и врача она преодолела лень, на свет родился совершенно взрослый с бородой и усами, вот — вроде вас.

[1] Любовь земная (*лат.*).

[2] Любовь небесная (*лат.*).

1. Кунигунда (подруга Кандиды).
2. Смерть гуся.
3. Кольцо «А».
4. О бесполезности лирики.

Когда умру, не мешайте крапиве разрастаться надо мной: пусть и она жалит.

Когда умру — пусть растет над моей могилой крапива и — в память обо мне — жалит.

Бочка Диогена (в грузе бочек с сельдями, на дне стекло от разбитого фонаря).

Стихи прозаиков. Исследование. Общие положения. Эксерсисы. Особенности стихов прозаиков. Метафизики. Лейбниц, Гегель, Фихте, Шеллинг, В. Соловьев, Гоголь, Тургенев, Мопассан и др.

Маленькое государствьице. Забастовки. В ответ правительство тоже объявляет забастовку, отказывается править. Конфуз: все довольны.

Вопросительные знаки (загл‹авие›).

Корни учения горьки, но плоды его... кислы.

Peculium[1] (имя раба).

Домотканая проза.

Исследование. «Лирическое Я». Замена данного Я созданным. Построение субъекта стихов. Экскурс.

Дочка зрения. Мир — это дочка зрения.

Косые окошечки диезов.

Мещанство — это подогретая логика.

Я обманул свое доверие к самому себе.

Я не человек, но меч. Я лягу в гроб, как в ножны. (Вар‹ианты›. Пусть буду не человек, но меч, и в гроб меня пусть вложат, как в ножны. Я был мечом и в гроб лягу, как в ножны.)

Искусство видения в том, чтобы уметь увидеть свои глаза.

Как писатель — с кем я, с большинством или с меньшинством? Если считать по числу голов, я в меньшинстве, но, если брать по числу мыслей, разве я не в большинстве?

[1] Имущество, собственность *(лат.)*.

Сон: как хоронят мои рукописи в мусорном ящике.

Река Москва вьется, как локон моей Н‹еты›[1].

Война. У смерти работы — ни мига отдыха. Смерть умирает от переутомления.

Статья о мещанстве: 1) место (locus[2]) — крепостное право на себя самого, 2) подогретая логика, 3) одинаковое однообразие как пародия на единое, 4) лес восклицательных знаков (восклицательность).

К. Прутков. Изречение. Пока число зубьев на твоем гребне меньше, чем волос на твоей голове, не называй себя лысым.

Скупец, думая о пятаках, которые положат ему на глаза после смерти: «В сущности, не такое уж неприятное зрелище».

Художество — это ненадуманное думанье.

Слово «страсть» заболело: блуждающее «а» перетиснулось через «р», а в пустоту впучилось круглое мертвое «о» — и: «старость».

Одна жизнь с походцем, другая с недовеском.

Для тех, кто пишет кровью сердца: сердце плохая чернильница.

Почтенный (почтенноватый).

Портрет невидимки.

Обыкновенновато.

Рассмысление смыслов.

Смертью смерть.

Короткая фраза подоткнута точками (и точками точек).

«Чем люди мертвы» (загл‹авие›).

Философический колпак разлуки: созерцание с миром и мира с созерцанием.

Душа в отлучке.

Зубы цвета зубного порошка.

Пейзаж, вынутый из картины (рама — стекло).

[1] Так Кржижановский называл Анну Бовшек.

[2] Место, положение *(лат.)*.

Насильно — милые.

Плюнь на все, в том числе и на свое здоровье.

Вы бьете всегда только в хвост; в гриву вы не посмеете.

Текущее дело (загл‹авие›). Писатель в возрасте 40 лет.

Мое сознание — просека сквозь бытие (поляна, вырубленная в бытие).

Единственные мои гости: мысли.

Мы встретимся с тобой в **ничто.**

Бессмыслица смысла.

Хитрушка (загл‹авие›). Эпигр‹аф› из Тредьяков‹ского›.

Венок Офелии: из горькой руты и Пастернака.

Время, загнанное в часы, на цепи, как пес (в жилетном кармане).

Часы — круглое насекомое, шевелящее двумя черными усиками.

Часы — черепаха, выставившая из-под никелевого щита круглую рубчатую головку (для торопящегося).

Пьяный корабль истории.

Частник: Рядом с домом Герцена киоск. Продавец тем, заглавий, концовок и т. д.

Палачевание, палачеванная моя жизнь.

Дело N... О выселении совести из литературы.

В первый раз я умер...

Энтузиазм на месячном фиске.

Сороковатые годы...

Жизнь допета и допита.

Сказка. Черт берет у Бога мир в аренду.

Исполосованная лира.

Когда над культурой кружат вражеские разведчики, огни в головах должны быть потушены.

Тут кончалась прилитература.

Насколько было возможно, я вышел за линию слов, шел сквозь пустоты, падал и подымался, отчаиваясь и загораясь силою отчаяния... и внезапно проконтуриваясь сквозь ничто — опушка леса невиданных и никем не сказанных об-

разов. Я оглянулся — и понял: назад до слов мне уже не дойти.

Весна — вне творчества: подлинное творчество — это от «Сна (предтворчество) в летнюю ночь» до «Зимней сказки».

Корделианец.

«Литературные излишки СССР» (заглавие»).

Синие ракеты — кандидатками в звезды — взлетали вверх, но, ударившись о молчание старых звезд, торопливо прятались в тьму.

Мысли мои, сомкнувшись в силлогизмы и рассыпавшись в цепь умозаключений, молча подходили к экспозиции. Там — за перегороженным иглами сумраком — лежала страна замыслов.

Двуспинное существо.

Мыслитель — не тот, кто верно мыслит, а тот, кто верен мыслям. (Как же можно, не будучи верным мыслям, верно мыслить?)

Дело о злоупотреблении поэзией дарованным ей Пушкиным правом быть «глуповатой».

Уложите ваши мысли и будьте готовы в любую минуту переехать в новое миросозерцание.

Моя жизнь из двух частей: 1) проигранная шахматная партия, 2) анализ проигрыша.

Я умер. И слышу рост травы надо мной. Это все-таки лучше, чем не слышать пощечины на своей щеке.

Пассажиры спорят об окне («открыть — закрыть»), как если бы они были славянофилами и западниками, а окно — «окном в Европу».

Онтологическое доказательство бытия самого себя.

Бытие пусть себе определяет сознание, но сознание не согласно.

Я выбрал: лучше сознательно не быть, чем быть, но не сознавать.

«Я» в отлучке: легенда о спящем мече — отлучившейся душе (мост). (Экспозиция.) Возвращалось «Я» по лезвию, оступилось и разрезалось «надвое». Изменение характера проснувшегося.

Тема: Три антракта (разговор, прерываемый...)

Весна зимы.

«Лишние люди» — «психологические изменения СССР».

Самое омерзительное на свете: мысль гения, доживающая свои дни в голове бездарности.

Дерево у дороги, все мимо, а ему не выпрыгнуть из корней.

Незачем читать меня — пусть читают надо мной.

«От Понтия к Пилату». Комментарии: в каждом Понтии Пилате есть от.

Наперсница спирта — скука.

Литературная казарма.

Марш для безногих.

Будь среди нас Овидий, он нашел бы свои «Метаморфозы», не прибегая к мифологии.

Горю, как спиртовая горелка.

Стричь зрение...

Надо сдать свою жизнь, как часовой сдает пост.

У литературы выщипали все ее перья.

«Толстый и тонкий» (Чехов). Перемена ситуации.

Если б Овидия снова сослали в жизнь...

Ладони — пятки рук.

Пусть твой правый глаз не знает о том, что видел левый.

Сердце стучит дятлом.

Даже рыба, если ей зацепить крючком за кишки или сердце, издает тонкий струнный звук — это и есть подлинная лирика.

У берега моря (Сев‹ерного›). Кладбище. «Почему на крестах только женские имена? — Мужчины у нас умирают в море».

Следить за кончиком дирижерской палочки.

Трактат о том, как невыгодно быть талантливым.

Раб ленивый, почему вы не зарыли вашего таланта в землю? — Сейчас незачем трудиться — зарывать в землю: другие зароют.

Факельщики прошлого.

Боевые скворцы. Клуб стариков... «Декоративные руины», «сиде-ваны на диванах», игра в «кто раньше умрет», «а помнишь?».

Мерзлота (мерзь мерзлоты).

Когда я порывался в жизнь — меня встретили холодом, когда я умер — меня встретили мерзлой землей.

Быть трупом — это еще ничего, но быть еще и могильщиком самого себя...

«Суд удаляется на совещание» — в совещательную комнату. Он и она голосуют за свой брак — 2 руки кверху: единогласно.

«Наставить рога небытию».

Хихикалка — сказка.

Жила-была на свете Хихикалка. Хихикнет раз — хихикнет другой — и трясутся щеки, дрожат подбородки, животы от смеха ходят. Хихикает год-десять-двадцать — и стала Хихикалка хрипеть, скрипеть и повизгивать. Заскрипит — углы губ у всех книзу: исписалась наша Хихикалка.

Но у Хихикалки была (не смейтесь!) великая душа: горько ей стало, съежилась, заползла в нору и там сидит пригорюнившись. Сидит год, два, десять.

Шел добрый человек: видит, что что-то в норе съежилось, пригорюнилось: что такое, милая Хихикалка, кто тебя обидел? И расширилось сердце у Хихикалки, и слезы брызнули из глаз. «Открою ему свою душу, расскажу всю скорбь», — думает Хихикалка. И как заскрипит, как хихикнет. — Фу-ты, мерзкая, — сказал добрый человек, плюнул и ушел.

Основные занятия чернильницы: чернить.

Мозговая **клеточка** — ассоциативная связь.

Это так же похоже на литературу, как зоологический сад на природу.

Настроение — это предмет психологической роскоши. Я не могу себе ее позволить.

Алгебра биографий.

Жизнь Н. Северцова, изложенная кратчайше more geometrica[1]: ученичество («три вершка» Рулье) — линия полета (мысль) — вслед за линией перелета через песчаное море (Воронежскую губ‹ернию›) — линию пути пересекла линия фронта — точка отодвигает мешающую линию —

[1] Геометрическим способом *(лат.)*.

включение вертикали — сперва по вертикали вверх и потом вниз: на смену развернувшихся в бесконечность «трех вершков» — три аршина земли.

Течение — водяной ветер.

«Отрезок времени»: магазин, где выдают время — время отмеривается аршином и отрезается («два часа в очереди простояла, чтобы минуту получить» и т. д.).

Беатриче.

У всякой девичьей прозрачной красоты
Есть право ожидать: терцин бессмертных Данта.
И странно девушке, что говорит ей «ты»
Какой-нибудь самец в очках с акцизным кантом.
Глаза прекрасные глядят издалека:
Меж красотой и жизнью — беспредельность.
И заменить канцонного стиха
Не в силах слов влюбленная поддельность.
Не всякой девичьей, далекой красоте
Дана душа, далекая от мира:
Вот отчего в кричащей суете
Молчит и ждет настроенная лира.
Так, променяв легенду на фантом,
Терцины вечности на счастья щебет птичий,
Уходят в старый мир проторенным путем
Отвергнувшие Данта Беатриче.

В «Киевской газете» (1910 год)

Вторая тетрадь

Мысли его старались разминуться с головой.

Старая морщинистая крашеная шлюха — наивность.

С сегодняшним днем я не в ладах, но меня любит вечность.

Нельзя испытывать парашют в пролете лестницы: погибнешь от узости окружения.

Сочетание биологии с математикой, смесь из микроорганизмов и бесконечно малых — вот моя логическая стихия.

Мы встретимся в небытии, я и С., на тайном и равном безгласии.

Загл‹авие›. Сквозь боль.

К беспорядку дня.

Во сне, особенно когда он начинает прореживаться, — у нас возникает религиозное отношение к яви, которая ведь сновидению потусторонняя. В кошмаре мы лишь силою веры в явь переходим в нее, самоубиваем сон. Вероятно, психология верующего в «ту жизнь» (речь уже о действительности) в чем-то аналогична психическому состоянию человека, погруженного в неполный, поверхностный сон.

Сон: Я и любимая подъезжаем к Лондону. Но поезд заблудился среди стрелок и завозит куда-то в окрестности окрестностей города. Приходится, взяв вещи, идти по дороге к городу. Вечереет. Все как-то гравюрно. Желтые цепи огней. Говорю ей о странной графитности. Смутно я уже подозреваю слишком обобщенную — из глаз, а не в глаза — природу в несуществовании. Но любимая: «Это туман London particular[1]. Ничего, дойдем». Ударяю (случайно) носком о куст: сначала клубок пыли, а потом и он точечками пыльцы в ничто. Странная тоска: не дойдем; раньше что-то произойдет. Ставлю на шоссе чемодан и говорю: «Мне кажется, я сейчас проснусь». Она: «А как же я? Вы уйдете в явь, а я?» Она удерживает меня за руку, вижу слезы на ее глазах, но я уже не могу: прилег головой на ее руки, сон агонизирует во мне, смутно вижу удаляющийся образ подруги и... умираю в явь.

Близится станция назначения: Смерть. Пора укладывать мысли.

Это мировоззрение не моих диоптрий.

Пьеса: Рукопожатие.

Слепой переходит через улицу.

Поезд, идущий поперек пути.

Горчица фабрики «Дружба».

У ушей нет век.

Адвокат добровольцу-солдату: гораздо честней защищать здесь воров, чем там тех, у кого есть, что украсть.

Разговор легендарного Кампанеллы с Кампанеллой историческим.

Было у меня и миросозерцание, но я отдал его одному из моих комических персонажей.

[1] Здесь: специфически лондонский *(лат.)*.

Спасение в том, что нет спасения!

Единственная моя заповедь: не делай подлости себе самому.

И думал он: Я мыслю.

У сердца свои мысли.

Истину думаньем не возьмешь: тут надо включить мышление.

Пью, потому что каждая выпивка — крохотная модель жизни (l'eau de vie): сначала ожидание «vie» — потом отрочья возбужденность — потом юношеское трезво-пьяное ощущение, возникновение эротических образов — потом чувство инерции, рюмка за рюмкой, зрелость с ее убыстрением времени — потом вялость, путаница мыслей, предчувствие сна, безразличие — это постарение, старость, наконец, дряхлость, распад мыслей, недопитая рюмка, пресыщение — и, наконец, сон без сновидений, смерть... И все это в двадцать минут.

Опьянение дает глиссандо мироощущений до миронеощущения включительно.

Дни оттесняют в прошлое, но они сопротивляются.

Выпустить газету о дне, отодвинутом двадцать лет назад.

И все-то я шучу, и всегда о грустном.

Юстировка — отглаживание букв.

Я: on the sady side of forty[1].

Бог не в стиле, а в правде.

Безмузный поэт.

Я гибеллин, я гибну.

Разговор миссис Миссисипи и мисс Миссури.

Такой большой, а в маленькой рюмке утонул.

Небо из синего английского сукна.

Культура не в том, чтобы «не есть сырого мяса», а в том, чтобы, когда надо, заставить себя съесть и... сырое мясо.

Философы в счастье несчастливы — в несчастьи счастливы несчастливым счастьем — самым надежным.

Скепсис — импотенция. Скептик — евнух истины.

[1] Старше сорока лет *(англ.)*. (На теневой строне жизни.)

Самосознание: «Фея, которая ходила сбоку себя самой».

Загл‹авие›: Трещотка прокаженного (стихи).

Мозг — как перемет (сеть). Мозг либо перемет, либо бредень — расставлен на идеи или идет к излову идей.

Приключения одного силлогизма.

Занимательная логика (для детей среднего возраста).

Добрый человек с злым умыслом.

Прямая линия есть кривая с бесконечно малой кривизной.

Телега жизни... порожняком.

Искусство есть одна из систем мнемоники.

Эпиграф эпигона эпиграммы.

Врачи служат в лакеях у гробовщиков.

Вкось, пожалуйста, но только не вкривь.

В восточных газеллах, как и в пустынях Востока, нет воды.

Шлюзование мысли. Мысль поднимается или опускается из головы путем уравнивания интеллектуальных уровней. Нижний бьеф всегда в выигрыше.

Остроумие, парадоксальность — от косоглазия умственного видения. Логика с косинкой. Когда-нибудь от этого будут лечить.

Камердинер смерти.

Мама, автомобиль всегда в четырех калошах ходит?

Англичанин, прежде чем зарезаться бритвой, побреется ею.

Скетчи: 1) Шахматисты, 2) Она ждет,
3) 5 способов покорить женщину.

«Зернистая икра-с. Ну, и рояль бакштейн, высший сорт...»

Нехудожественность, доведенная до художества.

Я не хочу, чтобы мое сердце достучалось.

Схоласт: «Истинно, истинно говорю я вам», — учение о двойной истине.

Мысль, просачивающаяся сквозь черепные швы.

«Я не кулак, а только один палец в кулаке».

Дуэль: искусство вежливо убивать.

Только безногий не спотыкается.

Я страдаю от своей логичности, как от болезни. Вылечите меня от логики!

Мои рукописи лежат грудами на полке и камнем на душе: «под лежачий камень вода (литературы) не течет».

Искусство думать — легкое, а вот искусство додумывать — труднейшее из всех.

Раз ты несчастен, значит, ты человек.

Революция — убыстрение фактов, за которыми не поспевает мысль.

Самый медленный процесс — процесс додумывания до мускула, до превращения мысли в дело.

Только исключительные люди создают правила.

Стань природа беспринципной — и науке конец.

Соблюдению правил я предпочитаю создание правил.

Реконструкция пейзажей (Средн‹яя› Азия).

Le raté — осечка, неудачник (человек-осечка).

Мир есть сюжет — несюжетно нельзя создавать.

Сборник-хрестоматия: **Они о нас** (Запад).

Единица всегда ходит тощей и с опущенным носом, а ноль чванно прячет свое двубрюшие.

Аксиомой для искусства является чувство (аксиоматичность чувств).

Она слишком любима, чтобы любить.

Мысль по мере роста надо пересаживать во все более просторные вазоны, т. е., виноват, головы.

О жизни думать уже поздно — пора обдумать свою гибель.

Глухая слава моя что-то еще бормочет: о, если б она была глухонемой!

Нетерпение — вот моя сущность. А жизнь требует от меня величайшего терпения.

Я отвергнут самим собой. Признания других не ратифицирую.

Лицемерие — мерить лицо?

Есть безответственная тоска и есть ответственная тоска.

Я живу на полях книги, называемой: «Общество».

Да, я люблю себя, но, кажется, без взаимности. Я у себя не пользуюсь взаимностью.

О скульпторе: лепит нелепость.

Грусть канделябра, потерявшего свою пару.

Когда смерть заставляют ждать — это называется болезнь.

Бытие — перманентное чудо.

История метафизики — это история попыток идти в чужой монастырь нуменов (нуменность) со своим уставом.

Психология через четыре р (р-р-р-р).

Старайся обходиться в горах и в познании без проводников.

Неправильной дроби очень стыдно при встрече с правильной дробью; ей неловко, что она неправильна, больше единицы, что в ней конфузный излишек значимости.

«Это более, чем менее». (Знаете, что менее более, чем более или менее.)

У паровоза был злопыхательный вид.

Больше не можется, чем хочется.

Дно дней (заглавие цикла).

Самсон не боролся со своей мельницей. Он отращивал волосы, а может, и то, что под ними: мысль.

Песчинка на крокетной площадке может быть мыслима как конечная вещь, но песчинка, затерянная в песчаной пустыне, — это уже модель бесконечности.

Мы редко печатаем в разрядку, но читатель всегда читает в разглядку.

Гармония дисгармонии (гармоническое проведение дисгармонии).

Легенда о рыцаре, влюбленном в гордую даму. Он мечтал о ее поцелуе. Однажды он видел, как она, стоя в окне, бро-

сала косточки вишен вниз. Он подобрал одну: на ней было прикосновение ее губ, смешанное с землей. Хранит косточку, как драгоценность. Кусочек прилипшей земли дает ему совет. Рыцарь посадил вишневую косточку у окна. Вырастил деревце.

В это время она выходит за богатого. У нее рождаются дети. И вишня уже доросла до подоконника и дает плоды.

Рыцарь надолго уезжает в поход. Вернулся. Вишня бросает тень в его комнату. Проходят годы. Зима: безлистая вишня. Но настает весна. И снова она цветет и шепчет листвой.

Но рыцаря зовет новая война. На шлеме его вишневый цвет («пусть и тебе будет больно»). Далекие страны. Бой. Он возвращается старым и больным. Подходит смерть. Он открывает окно. И она шумит ему в последний раз.

У меня есть перонный билет в литературу. Я вижу, как другие приезжают и уезжают. Но я никого не встречаю и не провожаю. Это-то так.

При встрече с истиной он не поклонился ей, он только слегка приподнимает шляпу.

О медленной игре ученика: он берет пять тактов в четыре года.

Я как раз посередине, когда берег жизни (рождение) уже скрылся, а берега смерти еще не видно.

Пятилетка в четыре, будущая в три, в два года. Культура темпов.

У СТАЛИНА воля из стали, не знающая устали.

Мои остроты острят оружие, которое никогда ничего не будет резать.

Пустыня — пустынная оттого, что в ней нет воды. Наша литература — пустыня оттого, что в ней нет ничего, кроме воды.

Социализм — это борьба за досуг. Досуг бесправен — он добивается своих прав. Человек должен измышлять машины (на досуге) — работать должны машины бездосужно.

Сущность жизни: Несуществующее захватывает существование.

Моя жизнь — сорокалетнее странствование в пустыне. Земля обетованная мне будет предложена с заступов могильщиков.

Смерть и ее окрестности (Жизнь — окрестности смерти).

Сон «вечной» ночи (Север).

Пьеса: Поход ветеранов на Вашингтон.

Каботажное мышление.

Нуль глубин (гидрограф).

Глубина — это падшая высота (возвышенное de profundis).

Я перегибаю ту палку, которую мне вставляют в колеса. (V. Я перегибаю палку, потому что вы вставили мне ее в колеса.)

Девственность крадут, грабят (со взломом) или покупают с аукциона (стук сердца = стуку молотка).

Я делаюсь стариковатым.

Теневыносливость (бот‹аническое›).

Таганрог — Чехов. Азовская мелководная жизнь. Море по колено создает «море по колено» (пьянство, самоубийство, скучные истории).

Я наблюдаю, как будущее превращается в прошлое. Социализм планирует, расчерчивает будущее — как прошедшее.

Земля лысеет. (Леса обривают. Земля бреется топором.)

Надо уметь догадаться, когда нужно быть недогадливым.

Состязание в неудачничестве на приз. Неудачник, перенеудачнивший всех, чувствует себя счастливым: он получит приз, который сделает его счастливым. Но неудачи надломили его, и он умирает, не зная, что приз — пуф, издевающийся ноль.

Пьеса.
Богач, умирая, завещает состояние на надгробный памятник своему племяннику. Наследник симулирует смерть и ограбляет свой монумент. Суд.

Гамбит Рейха.
Миллионер придумал гамбит в 13 ходов. Гамбит плох, но хорошо оплачен. Приглашают Чигорина, Мароци и т. д. У него вилла. Нью-Йорк. Турнир. Шахматисты приходят на сеанс; застают фигуры уже отходившими. Первые 13 ходов. Все начинают с 14-го хода.
За 13 уплачено. Ну, что ж...

От своей роли «неудачника» в этом мире я скучаю и томлюсь не как актер, а как зритель.

У нас слаще всего живется Горькому, а богаче всех Бедному.

Стрелка, отшатнувшаяся от будущего и пошедшая против часовой стрелки (мыслить против часовой стрелки).

Попробуйте снять скальп с человека, носящего парик (незадачливый дикарь).

Гениален на три с минусом.

Жизнь: ходить под столом, сидеть (корпеть) у стола, лежать на столе.

Умер от безвозвратного тифа.

Попал в могилу, как шар в лузу (толстяк).

Пантагрюэлизм.

Лирическое стихотворение должно быть малой долей сильно действующего чувства.

Друзья как опасная разновидность врагов.

Сказка о комете-уборщице.
Наняли подметать небо. Грязное, неубранное (черное мировое пространство). Мемуары кометы Галлея.
Какие у вас в голове произошли новости? (Что новенького у вас в голове?)

Сказка о куре, запевшей в щах.
В песне она благодарит за теплое к ней отношение огня, на котором ее варили, и желает приятного аппетита.

— Нет, простите, не могу, **я знаю** французский язык, но я ведь специалист по переводам с неизвестных мне языков. Не могу.

Смех дофина. Принц делается слабоумным: припадки беспричинного смеха. Для приличия надо отыскать и «доставить» причины. Ищут по всей стране остроумцев и забавников. Мобилизация смешного. Поставка различных причин для идиотского смеха.

Я уважаю Бога за то, что он не существует.

Все мы немного чуждаемся самих себя.

Они аплодируют ладонями, готовыми сжаться в кулаки. (V.: Для того, чтобы не позволить ладоням сжаться в кула-

ки, они бьют ими друг о друга: вы называете это аплодисментами.)

По образованию я — «филисоф».

Загл‹авие›. Мост из себя в себя.

Человек, поскольку он человек, всегда мост. Один — жердь через поток, другой — хлипкая кладка, третий — крутым изгибом через глубокое русло, а там двух-трех-пятипролетные забетоненные, с сложным орнаментом — люди-мосты. Люди-мосты из сегодня в завтра, люди, по которым для пешеходов путь закрыт. Люди из эпохи в эпоху, наконец, из себя в себя (самое дальнее расстояние).

Путешествие в самого себя.

Гёте восстал с тем, чтобы смириться.

Ноль — момент схождения бесконечности с самой собой, но направленной в противоположную сторону.

Выдержать экзамен на человека.

Он был похож на человека, который, очистив яйцо, выбросил его в ведро и проглотил скорлупу.

Я интурист в жизнь. Пора репатриироваться в небытие.

Жизнь — растрепанный вопросник. Каждое восприятие — вопрос.

Оценка: а) над ватерлинией, б) ниже в‹атер›л‹инии›, в) на ват‹ер›линии.

Если бы можно было компостировать жизнь.

Признания непризнанного.

Природа, создавая этого дурака, немного не доглупила его: получился < О (недодержка).

Это не пройдет сквозь ленинский прищур. (Легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богачу — идея богачества — сквозь прищур глаз Ленина.)

Социал-демократы думают, что, если все крепче и крепче пожимать руку врагу, то в конце концов научишься сжать его за горло.

Социал-демократы — социал-домкраты: крутишь, крутишь, а вверх на миллиметры.

Самосознание — как «оглядка» на себя, как принцип запоздания.

Земля — яйцо, сваренное вкрутую.

У философов всегда так: или что без кто, или кто без что.

Безбожник слишком хорошо доказал небытие Бога. Секретное совещание: как быть? — полная ясность божеского небытия — это в то же время расформирование, небытие учреждения по доказыванию.

Да, он не лишенец остроумия.

У секундной стрелки издергались нервы, она попросила минутную ее заменить, у минутной раздергались нервы, она попросила стать на место секундной часовую. В результате: новелла.

Человек, который любит разочаровываться, заводя роман, не без удовольствия предвкушает разочарование. И вдруг: женщина, не дающая поводов к разочарованию (поиски их), наконец — я разочаровался в тебе: ты не способна вызвать разочарование.

Поношенность как момент отвлечения. Человек с заштопанным левым коленом должен, непринужденно закидывая ногу за ногу, помнить: правую за левую можно, но левую за правую нельзя.

Алкоголь дает человеку невиданную жизнь, правда, начисляя 40 % с его реальной жизни.

Загл‹авие›. За кадром. В окрестностях ноля.

Тема: Путешествие по изотерии (больной, которому нужна определенная температура — «зона комфорта»).

Совесть у него слегка туга на ухо: любимое его изречение: «Мое дело — сторона».

Второстепенная единственность.

Стратосферическая высота.

«На моих брюках заплаты, но совесть моя без единой» (сл‹ова› персон‹ажа›).

Больной (психически): голова-одуванчик: страх выходить в ветровую погоду, голова разлетится по ветру и т. д.

Он сделал одну непоправимо-неумную вещь: всю жизнь он был умен. (Это непоправимо-неумная вещь — быть умным.)

Я так сурово отношусь к своим писательским попыткам, что понятно, когда мне хочется отдохнуть на снисходительности к другим.

Канонада по канонам.

Иконография муз.

Направление на направленность.

Буквосос (пылесос) — прибор для вбирания в мозг книги (буквенного ее груза).

Это не день, это — дребедень.

Апатит свою горность сообщает колосу.

Мемуары: Мышь, рожденная горой: «Моя мать — гора» и т. д.

Сицилианская партия. Диалог. Двое шахматистов играют шахматную партию — параллельно беседа-спор.

Пенелопа смотрела на приставания женихов — сквозь пЯльцы.

Сознание служит у подсознательного в лектриссах.

Принимаю в починку (переделку) сны.

Рыбы разных уровней.

Симфония тухнущих огней.

«Чэаэк!» — это звучит...

Покажите мне содержимое его кошелька, и я скажу вам, что у него в голове. (Скажите, что в его кошельке, и я скажу вам, что в его голове.)

Лист вырастает не из корня, не из ствола, а из ветви. Незачем ради каждого пустяка беспокоить «базу».

Искусственное опыление Легенды (факты). Любому: в чем твоя легенда?

Ракетка и глаз, заброшенный в пространство. Искусство видеть понятия.

Перестроение теории ассоциации идей в теорию валентных связей.

Писателя застали за трудолюбивым перетиранием своего блеска.

Ось (я), имея дело со спицами, вращается. Предположение, что где-то есть и окружность (обод).

Пропеллер — колесо без обода (с ободом, вошедшим в спицы) и т. д.

Я — колесо, у которого отняли обод, выдернули спицы и говорят... катись.

Писатель как разновидность человека.

Я не пишу, я думаю, и изредка мысль, утомленная летом, спускается на строку, как птица на ветку, чтобы отдохнуть, дальше...

«А мы ее и несоленую... жизнь».

Третья тетрадь

Сердцу всегда кажется, что оно недостаточно сердце.

Можно случайно встретиться с Истиной. Но надо помнить, что при встрече она не ответит на поклон.

Единственно, что я знаю об истине, это то, что при встрече она не кланяется.

Форма — это выполнение известных формальностей при изложении сюжета.

Мое сердце так и не достучалось в жизнь.

Археология самого себя.

Чудесные приключения внутри учебника логики.

Портфеленосцы.

Бездетная муза.

Только для бездарных: талантизатор на прокат.

Пьеса. Комедия о сочинителе комедий («Дело» Сухово-Кобылина).

Марш событий. Парад глав.

Повесть «Белая мышь».
Уснувший рыцарь. Меч через ручей. Душа уходит по мечу по своим делам. Возвращается: течением поставило меч острием вверх. Душу разрезает надвое.
1. Половины совещаются.
2. Одну половину уносит течением, другая возвращается. Дальнейшие приключения (рыцаря) с половиной души: разрез через логизмы, любовь, отец, мать и т. д.

Назад к Дон Кихоту.

Дон Кихот в услужении у Санчо Панса.

Путешествие шпаги (повесть).
Юноша в бумагах покойного отца читает о понесенном им оскорблении (от сильн‹ого› мира — пощечину). Юноша отправляется через ряд стран — с отцовской шпагой под

мышкой — отыскивая обидчика. Приключения. Девушка из аристократической семьи. Любовь. Обидчик — ее отец.

Пьеса о наемном полководце (Италия XV в.), спекулирующем на жаловании убитых.

Небритая щека, жесткая, как наждак.

Я бы и хотел выйти из художественности (и совести), но не знаю, где дверь.

Я известен своей неизвестностью.

Он был очень добр. Вегетерьянец, но мышеловке не мог отказать в куске сала.

Человек, потерявший щит.

Сказка. Это был очень чтимый человек. Улицу, на которой он жил, назвали его именем. Но из скромности он переехал на другую. Тогда и другую назвали его именем. Вскоре все улицы города стали называться одинаково. Люди путались в них и ругали чтимого человека.

Апостол Петр потерял ключи. Поиски. В это время у ворот скопились праведники. Нашел — открыл. Праведники дерутся — как в очереди за маслом — в очереди за раем.

Пусть интеллигенция шелуха, скорлупа, внутри которой зерно: intellectus.

Формалисты полагают, что вначале был открыт скрипичный футляр, а уж затем стали придумывать, чем его заполнить.

Печать за семью печатями.

Жить — это значит втыкать палки в колеса катафалка, на котором меня везут.

Изображать свои интимности из личной жизни в литературном произведении — вырезывать «Катя» и «Миша» на кавказских обрывах и т. п.

Быть писателем: расписаться в книге посещений мира.

Надо уметь смотреть в глаза... даже самой слепоте.

Every man has a fool in his sleave. Если действительно в рукаве у каждого из нас жительствует дурак — то от рукава до пера в руке слишком близкое расстояние, чтобы можно было быть спокойным за литературу.

Мои отсебятины и присебятины.

Раз почвы подо мной нет, значит, надо под почву.

Утомительная передышка.

Легенда о потерянном рае. Грехопадение. Розга из древа познания. Ангел: экзекуция (высечь мысль). Рубцы (линии) на обоих полушариях мозга. В них... в рытвинах: боль — мышление. Со временем заживет — тогда заживем.

Жизнь — сперва так, «ничего», а потом ничто.

Мой путь — по тангенсу жизненного круга.

На далеком расстоянии о недалекого. Подалее от недалеких. В недалекости нельзя заходить слишком далеко.

1. Силлогизм из образов.
Средний образ (М) в образозаключение.
2. Обращаться с понятиями, как с образами, соотносить их как образы — вот два основных приема моих литературных опытов.

Бедные раздают себе мои богатства: они делают меня Франциском поневоле.

Это был тонкий, стройный человек с лицом горбуна.

Пожалуйста, один жесткий билет от Великого до Смешного и обратно.

Первый человек, который похристосовался, был Иуда.

Умный, сходя с ума, обеспечивает себе возвращение в ум.

В сущности, всякий метафизический экскурс — это выход за переды ума, с тем, чтобы вернуться тем же путем. Весьма неувеселительная поездка в ‹безумие› с обратным билетом.

Многотемный — многотомный.

На книжной полке — тонкая многотемная книжка рядом с многотомием почтенного автора.

Улыбка пародиста должна показывать не только зубы, но и лицо.

Пародия — это искусство, оглядываясь назад, идти вперед.

Я живу в таком далеком будущем, что мое будущее мне кажется прошлым, отжитым и истлевшим.

Ум среднего роста.

Когда-нибудь меня, как пенснэ, сунут в футляр. Пусть. Я, собственно, никогда не нуждался в близорукости. Скорее близорукость нуждается в философах.

Интеллигент — это человек, который, когда его толкнут, отвечает: извините.

(На голове). Свободна от постоя.

Подлецы, «отрицательные типы» и им подобные всегда умеют хорошо устраиваться не только в жизни, но и в пьесах, романах и т. д. Они всегда лучше выходят, художественно убедительнее честных, добрых и т. п.

Но ведь и сволочь может быть несчастной. Она вечно под угрозой рассволочения.

Крохотное существо (фантастическое) попадает в дупло зуба — для него: кратер. Запломбировывают. Под пломбой.

Я замечал, что в играх за жизнь бывает козырной черная масть.

Заглавие брошюры Циолковского: «Нежные вещи и их оберегание от точков». Калуга, 1895.

В детстве боятся темной комнаты, в старости — смерти. (Не пугайте меня темной комнатой — смертью.)

Хорошо лежачему камню. Он сам себе надгробный камень.

Верблюду: Брат, ты двугорб, а я двугорд.

Запоздалые слова: Кукла, подаренная старухе.

— Кто вы? — Я друг другого. (V.: друг всему другому.)

— Слава? Нельзя ли мне получить ее после... ну, скажем, после смерти. Сейчас не до того.

Посмертная слава: громыхающая «телега жизни», едущая дальше порожняком.

Говорить — значит прирастить свое частное мышление к общему.

Наши философы в каком-нибудь Беме — ни бе, ни ме.

Сон. Две картины: 1) Изгнание из рая праздности в мир труда и 2) Изгнание из рая труда в мир праздности. Это последнее я уже пережил. (Сон безработного.)

Он познает только ту истину, которая в вине.

Меня бьют, как последнего. И я рад: если я последний, а другие лучше, то наш Союз победит. Да здравствует мое несчастье. Да здравствует моя смерть.

Жизнь
Природа: «быть по сему».
Человек: сначала «быть», потом: «почему?»

Кончить самоубийством = обжаловать свое рождение = подать кассацию на приговор к бытию.

И все-таки мне удалось заставить плакать звезды, по крайней мере две (ее глаза).

Человек с высшим необразованием.

И наши мысли — мысли Улисса, поскольку им далеко до их «итак».

Ум не дает практического эффекта. Он невыгоден, так как причиняет только боль, причиняет унижение великим малому, стыдит факты идеями.

Он впрягся ушами в слушание проповедей (скучной лекции).

Если к лакейской салфетке приделать древко, знамени все-таки не получится.

Идеалист подобен камбале: видит над, но не под. (Камбала не умеет видеть под собой.)

Разговор муравьеда с буквоедом (буквы — муравьи: движутся).

Корова повернула к доярке голову, как если бы хотела спросить: «Что в вымени тебе моем?»

Беременный портфель, отщелкивающий металлический пуп.

Женихи вдовы: подбор в связке ключей на место утерянного.

Сон: о войске, обращенном в лес. Лишь один праведник не превращен. Заблудился среди полков. Яблонька (принцесса). Трусы — в осины, храбрые — в дубы и т. д. Рассказ дуплистого дуба. Преследующее войско. Хотят рубить на костер. Стоны. Валежник. Превращение яблони в принцессу.

Материализованная метафора. (У Аристофана, Шекспира.)

Сказка: Подсолнечники поставлены следить за солнцем тысячами черных глаз. Куда оно — туда поворачиваются на своих стеблях точки подсолнечника.

Отражение качающейся ветки в зеркале (против окна).

К «Истории гиперболы»

1) Скрытая гипербола. Латентная. Выход чувства за пределы слов. Айсберг (3/4 под водой).

2) Усиление гиперболы. Писать вилами, которые еще не выкованы, по воде, которая уже высохла.

Снявши голову, по волосам не плачут (по лысине не рыдают). (Гиперболизирование гиперболы.)

Человек говорит: дожили; писатель: дописались; чиновник: досиделись.

Жизнь писателя: написал — списал — дописал — расписался и... исписался.

3) О пределах гиперболы.

Шаровары, как Черное море (Гоголь).

Гамлет — отрицает... гиперболы (земля — ком грязи, мир — тюрьма и т. д.).

На башенных часах фигуры кузнецов куют время.

Не хожу ни в дом терпимости, ни в дом нетерпимости.

Перебежчик: от познающих к познаваемым (вещам).

Дух и тело, что муж и жена. Сперва живут в согласии. Потом начинают ссориться; отсюда болезни — эти семейные (у очага) ссоры тела с духом. А там и развод: смерть.

Эпитафия себе

Когда умру, а это будет скоро, —
Не надо мне слезоточивой ивы, (сутулой плаксы)
Живых цветов, фиалок из фарфора,
Запомнить так легко — ведь это будет скоро —
Пусть надо мной растет, иглясь, крапива
И жалит всех, как мыслью жалил я:
Да будет мне, как и была, тяжка земля.

Культура: труд, обращенный на свой талант.

Воспоминание как ракурс.

Из нее и поцелуя не выжмешь.

Всем терпящим катастрофу в море бесконечности — снисхождение (Э. Ренан).

Фортиссимо в уме.

Fff (три f) под одной сурдинкой.

Было время — сыпали порох на полку.
Теперь кладем зубы на полку.

Дерево наклонилось над землей — точно ищет опавшую листву.

«Портфеленосная вдова».

«Редеет волосов летучая гряда».

Книжник. Когда подходит к книжному шкафу, шкаф сам почтительно распахивает свои дверцы.

Время — от времени до времени — присаживается отдохнуть.

Он собирает коллекцию блюмингов.

Горизонт времени.

Смеяться до упаду над упадком.

Уклонист: спит то на левом боку, то на правом.

Смешное (комическое): человек, опоздавший к отходу факта.

Гоббс (1588-1679) — комическое: на чувстве превосходства.

Литератор Р. носит портфель под мышкой, как официант салфетку.

Цветы, изловленные растянутой по земле сетью.

Человек, не успевший спросить, как имя придорожного цветка, умирает, так и не успев спросить.

Paint one with his warts — изобразить кого-либо со всеми его бородавками. Натурализм: человек — придаток к своим бородавкам.

Одесса. Діти, не хитайте дерев — вони від цього гибнуть (надпись на одесском бульваре).

62 р. 50 к. — жалованье проводника (Одесса — Москва), и золотые зубы из-под усов.

Писатели привыкли жить авансом. Моральным — тоже.

В поезде нашей литературы ни одного вагона для некурящих... фимиам.

— Вы талантливый сатирик, но вас надо перевоспитать.
— Да... разве сатира не есть искусство быть невоспитанным?

Лекция: что такое бездарность?

Глаза — васильки: хочется их сорвать.

И дремля едем до ночлега,
А время гонит лошадей.
Стучит (кружит) колесами телега,
И свист (хлест) кнута: скорей-скорей.

Упало солнце. День сгорает.
Вот и ночлег. Подземный сон.
Никто меня здесь не встречает...
Телега стала...

Заметки, афоризмы на отдельных листках

Область мышления — это такое поле, вспахать на котором хотя бы малую площадь нельзя без знания контуров всего поля.

Но мы или пашем, опустив глаза к борозде, или странствуем по закромкам, ставя межи.

Мышление — как скольжение пунктира в линию. (Так история мыслит фактами, лишь соединяя их, придавая им непрерывность.)

Ассоциации идут гуськом, связавшись друг с другом, как альпинисты при восхождении на вершину... (...по скользким склонам горы). Они почти никогда не ходят в одиночку.

Я тот пустынник, который сам себе медведь.

Он говорил: Стремиться понравиться своей совести, ведь это же кокетство.

Мемуары оперной лошади.

История одного получеловека.

Переводчик должен быть аккомпаниатором, а не тапером (аккомпанировать оригиналу, автору).

Эмоция в мысли — это обертон в тоне.

Возражать против надвигающегося на меня небытия бесполезно. Может ли след ступни на песке спорить с ветром.

Надо учиться у жизни, а не поучать жизнь, хотя бы из уважения к старшим.

Есть два типа умных: а) об одном говорят: «умный какой!» б) о других: «умница какая!»

Есть мысли, проплывающие над мыслящими, как облака.

Тонкий вкус, потолстевший от признаний и похвал.

Дружны, как карандаш и резинка.

Ум — копирка. Инкубатор идей.

«Истина с улыбкой» — подпорченный продукт.

И про рыбу (ерша) можно сказать, «как в воду опущенная»... но смысл уже не тот.

Когда метут пол, иные пылинки получают повышение.

Хорошо, если бы техника наших драматургов доросла хотя бы до «Недоросля».

Писатель М. пишет таким стилем: «На нем были диагональные брюки из диаметрально-противоположного сукна».

Сор, который я выметаю каждый день через порог комнаты, соринки, застрявшие на пороге... нет, каждая соринка в миллиарды раз живее и значительнее небытия во всем его величии.

Я стал элементарен от сложности.

Любовь — бурная симпатия. (V. Среди всех разновидностей симпатий любовь, конечно, самая бурная.)

Человек, пришедший покорно встречать свою старость, не сердится, когда узнает, что поезд запаздывает. (V. Идя встречать свою старость, мечтаешь: о, если бы поезд опоздал.)

Я не один. Нас двое: я и могила.

Тело — парус, душа — ветер. Смерть — безветрие. И только.

Когда мужчина «глубоко уважает», то он, естественно, доходит и за дно уважения, т. е. начинает любить ее заодно.

Христос: «Не мир, но меч».
СССР: «Не меч, но мир».

Парадоксалист (Шоу) одного боится: как бы с ним не согласились.

При идеологических переездах человек сам себе носильщик.

Всю мою трудную жизнь я был литературным небытием, честно работающим на бытие.

Заглавие: «Маленькому кораблю — маленькое плаванье».

Люди мелких придирок — и люди великих обобщений.

От великого до смешного один шаг, а от смешного до пошлого и полушага нет.

Сама Природа-Реальность толкает терпеливые умы к домыслам — откуда нетерпеливые — к вымыслам — откуда: фольклор, поэзия.

Раскаиваюсь, но не каюсь.

Автор — мышь, думающая, что это она и только она «вытянула репку».

Не временем годы долги
(Пьеса)
Лунин — писатель-эмигрант.
Брянский — скрипичный мастер.
Вирт — шахматист, гроссмейстер.
Цацкин — настройщик.
Дина — его дочь.
Жорж Додье — фр‹анцузский› солдат, содержатель магазина в Париже.

Юмор — это есть черта, отделяющая людей высшего психического ранга от низших. Всех людей можно разделить на две половины: по сю сторону юмора и по ту сторону. Юмор — это хорошая погода мышления. В сумрачные дни труднее работать.

Мало знать. Надо уметь знать свои знания.

Сказка: Пальма. (Листья — крылья. Учится у цапли. Пальма в березовом лесу.)

Сюжетный недород.

Живой искренний пессимизм радостнее вымученного оптимизма. (V. Здоровый пессимизм как-то веселей хилого, казенного оптимизма.)

Иди... И больше не дыши.

Неприятны люди, которые говорят, что белое — черное, а черное — белое. Но еще несносней те, что всю жизнь поучают: белое бело, черное черно.

Левидов: в халете на балу, во фраке у себя дома.

Плоха та штука, в которой под кожурой смеха не скрыт серьез.

Писателей (музыкантов) разделяю на Орфеев и Морфеев.

Вершковое существо на саженных цыпочках (спесь). (V. Вершковые ножки на саженных цыпочках.)

Фантастический сюжет — метод: Вначале берут в долг у реальности, просят у нее позволения на фантазм, отклонение от действительности, а в дальнейшем погашают долг перед кредитором-природою сугубо реалистическим следованием фактов и точнейшей логикой выводов.

Из далекого далека.

Разговор чертополоха с фиалкой (стих.).

Заглавие: Господин Многоточие.

Если б природа в колыбель новорожденному клала билеты: «Сортировщица N. Претензии по адресу: Бытие...»

Крестьяне — горбом, дворяне — гербом.

— Разрешите записаться в пословицы.
— Список закрыт.

Если отрубить времени крылья, как птице, — не получится ли пресловутая вечность.

Оптимистическая поправка к Достоевскому.
Ив‹ан› Карамазов грозит возвратить свой «билет» в бытие. В одном он безусловно неправ: это не билет, а контрамарка. И незачем устраивать философический скандал.

Он, как белка в зимнем гнезде, грыз свои проблемы.

Добрый человек это тот, кто зол к самому себе.

Стариковатый сюжет.

(Теологический анекдот)
Князь тьмы устал ненавидеть. Ищет помощника с неизрасходованною ненавистью. Выбирает первейшего добряка мира. Когда ему показывают всю картину мира, он эмоционально превращается в дьявола. Князь тьмы боится, как бы ему не попасть в секретари к своему секретарю. Возникает ненависть к помощнику. Разрастается — и все становится на старые рельсы.

Одно и то же. Одних похлопывают по плечу, других бьют по морде. Но это по существу одно и то же.

Прутков-внук. О скучном человеке: опреснитель. (V. Его мозг — аппарат для опреснения моря.)

Растения — это притаившиеся животные (они движутся рзком).

Диалог
Молодой философ: Учитель, что присоветуете доказывать мне: бессмертие души или наоборот?

Старый философ: Вы самолюбивы?
Молодой философ: Д-да.
Старый философ: И очень?
Молодой философ: Да.
Старый философ: Тогда доказывайте бессмертие.
Молодой философ: Почему, учитель?
Старый философ: Разумнее. Утверждая вечность бытия души, если и ошибетесь, то про то не узнаете. Но если, упаси Бог, ошибетесь, смертность души доказывая, то ведь самолюбие вам всю вечность испортит.

Когда человек подглядит смешную сторону процесса познания истины, он забрасывает свой философический участок и обращается к искусству, **подает апелляцию на понятия суду образов.**

События, вещи — темородящие и стерильные.

Дубинка, соломинкой перешибленная.

Книжная душа. Если он и захочет зарезаться, то, конечно, ножом для разрезания книг.

(В виде статьи) Краткий словарь игры словами у Шекспира.

Пока я ждал вас, день состарился (стал пожилым).

ПРИМЕЧАНИЯ

Статьи С. Д. Кржижановского о литературе и театре — это более четверти его творческого наследия: пять десятков названий, около тысячи страниц машинописи. В отличие от новелл и повестей, из которых автору удалось напечатать ничтожное количество, статьи публиковались довольно регулярно, в частности, в таких «престижных» изданиях, как «Интернациональная литература», «Театр», «Литературный критик» и др. Несколько серьезных работ было опубликовано посмертно, причем изрядно по-смертно: от конца 1960-х по начало 1990-х гг. (прежде всего — усилиями А. А. Аникста — статьи о Шекспире). Тем не менее и по сей день примерно треть статей Кржижановского остается для читателя недоступной.

Первой его публикацией в этом жанре, вероятно, следует считать двухстраничную «Крепь» (газ. «7 дней Московского Камерного Театра», № 2, ноябрь 1923). Последней — прижизненной — статью «Чехонте и Чехов» («Литературная учеба», 1940, № 10). Однако, чтобы хронологически очертить работу Кржижановского над историей и теорией литературы и театра, надо пересечь обе эти границы. Начало, несомненно, относится к 1919-1922 гг., когда он читал лекции в Киевской консерватории, Театральном институте имени Н. Лысенко и Еврейской студии (подробнее об этом: Сигизмунд Кржижановский. Воспоминания о будущем. Избранное из неизданного. М., 1989, предисловие) — именно тогда были, так сказать, опробованы многие темы и идеи будущих статей. А последняя из завершенных работ Кржижановского — статья «О польской новелле» — датирована 1948 г. Таким образом, эта деятельность писателя длилась тридцать лет (на десять больше, чем проза, которую с 1940 г. он уже не писал).

Кржижановским написано четырнадцать статей о Шекспире, шесть — о Б. Шоу, четыре — о Пушкине, три — о Чехове, теоретические работы «Философема о театре» (1923), «Театральная ремарка» (1937), «Драматургия шахматной доски» (1946) и др.

Попытка издать его статьи книгой, предпринятая в конце 1950-х гг. вдовой писателя А. Г. Бовшек, Е. Л. Ланном и составителями тома А. А. Аникстом и В. А. Дынник, успеха не имела. Издательство «Советский писатель» отвергло рукопись, заручившись разгромной рецензией ортодоксально-официозного «шекспироведа» В. И. Залесского. Так что предлагаемая книга впервые, хотя, конечно, далеко не полно, представляет Кржижановского — философа, историка, теоретика литературы и театра.

Поэтика заглавий. Печатается по изд.: С.Кржижановский. Поэтика заглавий. М., "Никитинские Субботники", 1931.

По записанным мною воспоминаниям Н. С. Сухоцкой и С. А. Макашина, работа датируется 1931 г. Это расходится с авторской датой: «III — IV. 1925», — под текстом, печатаемым по изд.: С. Д. Кржижановский. Поэтика заглавий. М., «Никитинские Субботники», 1931. Приводя в книге авторскую дату, тем не менее куда более вероятною считаю более позднюю датировку мемуаристов. Во-первых, 1925 г. в биографии Кржижановского документирован весьма подробно (что — редкость) и чрезвычайно насыщен работами разнообразными и весьма далекими от теории литературы. В Камерном Театре идет его пьеса «Человек, который был Четвергом», в издательстве «Денница» готовится к печати книга «Сказки для вундеркиндов», он пишет сценарий «Возвращение Мюнхгаузена», документально-историческую повесть «Штемпель: Москва», которая печатается в «России» у И.Лежнева, большую новеллу «Автобиография трупа», словом, «свободных» двух месяцев для «Поэтики заглавий» у него просто нет. Добавлю, что эта работа не упоминается ни в письмах 1925 г. (как и в более поздних), ни в составленной им «Автобиблиографии» (здесь ее нет и под 1931 г.). Во-вторых, знакомство Кржижановского с некоторыми упомянутыми в «Поэтике заглавий» книгами — редчайшими и представляющими не просто профессиональный, но, если угодно, специфически-профессиональный интерес, — по всей видимости, относится лишь к концу 1920-х гг., когда он работал над рядом статей для первого тома «Литературной энциклопедии» — «Словаря литературных терминов», вышедшего в 1925 г. (кстати, словарная статья «Заглавия» стала как бы «конспектом» будущей, более обстоятельной работы). В-третьих, несколько обнаруживающихся в тексте неточностей (поправки даны в примечаниях, кроме явных описок, которые я позволил себе исправить в тексте), если знать о чрезвычайной тщательности, с какой обыкновенно работал Кржижановский, проверяя и перепроверяя даты, факты, имена, можно объяснить единственно крайней поспешностью писания «Поэтики заглавий». В 1925 г. подобная поспешность, насколько мне известно, ничем не обусловлена. Зато она вполне естественна шестью годами позже, когда ушедший из издательства «Энциклопедия» Кржижановский внезапно оказался перед угрозой высылки из Москвы — в пору очередной «чистки» столицы от «нетрудовых элементов». Е. Ф. Никитина сумела буквально за два дня собрать «влиятельные» рекомендации и организовать прием Кржижановского в Московский группком драма-

тургов. И тут же, чтобы закрепить его «писательский статус», предложила издать, очень быстро, небольшую книжку в руководимом ею кооперативном писательском издательстве «Никитинские Субботники». Проза для этого не годилась: первые столкновения Кржижановского с цензурой и ее всесильным шефом П. И. Лебедевым-Полянским произошли в 1928-1929 гг. Так что теоретическая работа была не выбором, но выходом, причем — единственным. Все это дает основания предположить, что, стремительно написав «Поэтику заглавий», автор попытался — датировкою — создать впечатление «постоянства» своих теоретических занятий. В пользу такой гипотезы говорят и другие, бесспорные случаи «тактических» передатировок Кржижановским своих сочинений — «в обе стороны»: пытаясь опубликовать новеллы, он в одних случаях выдает их за написанные давно и только что вынутые из стола, а в других — за едва завершенные (как, например, при публикации «Неукушенного локтя» (1939), написанного в 1927 г.).

«Поэтика заглавий» вот уже седьмой десяток лет устойчиво-авторитетна во мнении историков и теоретиков литературы. Некоторые из поставленных в ней проблем были впоследствии исследованы в работах А. А. Реформатского. Однако в целом эта микро-монография по сию пору остается единственной в своем роде.

I

In restricto — в сокращенном виде (лат.).

In extenso — в расширенном виде (лат.).

Коинцидентность — совпадение.

Новиковский «Трутень»... — сатирический журнал, издававшийся с 1769 г. просветителем, писателем, журналистом Николаем Ивановичем Новиковым (1744-1818); в 1770 г. был закрыт правительством.

Кирилл Туровский — св. проповедник и писатель XII в.

«Сатирикон» — роман римского писателя Петрония Арбитра, I в.

«Похвала глупости» — книга нидерландского философа Эразма Роттердамского (1469-1536).

«Потерянный и возвращенный рай» — автор «контаминирует» поэмы английского поэта Джона Мильтона (1608-1674) «Потерянный рай» (1663, изд. 1667) и «Возвращенный рай» (1671).

«Ярмарка тщеславия» — роман английского писателя Уильяма Мейкписа Теккерея (1811-1863).

Ателланы — древнеримские народные фарсы с характерными масками.

II

Авенариус Рихард (1843-1896) — швейцарский философ.

Кальдерон де ла Барка (1600-1681) — испанский драматург.

Гвидо де Верона (да Верона, 1881-1939), итальянский писатель школы Г. д'Аннууцио; роман «Жизнь начинается завтра» — 1912 г., в руск. пер. — СПБ, 1913 г.

«Поизмятая роза...» — перевод с ит.; подлинник — анонимное французское произведение.

«Мысли Наполеона...» — предполагаемый автор — Семен Иванович Ушаков.

... переводчика Цветикова... — описка (или опечатка): имеется в виду Михаил Никитич Цветихин (1763-?).

Раймунд Сабундский (де Сабунде) — философ-схоласт XV в., родом из Барселоны.

«Лира, или собрание...» — полное название: «Лира, или собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого муз любителя», — книга Ипполита Федоровича Богдановича (1743-1803).

«Бытие сердца моего...» — «Бытие сердца моего, или Стихотворения кн. Ивана Михайловича Долгорукого в 4-х ч.» И. М. Долгоруков (1764-1823).

«Плач Юнга...» — «Плач Эдуарда Юнга, или Нощные Размышления о жизни, смерти и бессмертии, в девяти нощах помещенные с приложением двух поэм. Пер. с нем. А. М. Кутузова». Юнг Эдуард (1683-1765) — английский поэт.

«Девичья игрушка...» — гадательная книга.

«Дикционер, или Речениар...» — «Дикционер, или Речениар, по алфавиту российских слов о разных произращениях, то есть древах, травах, цветах, семенах, огородных и полевых кореньях и прочих былиях и минералах, собранный и сочиненный Имп. Академии наук коллежским асессором К. Кондратовичем. СПБ. 1780». Кондратович Кирияк Андреевич (1703-1788).

«Воздухословие...» — «Воздухословие, или Прямой способ предузнавать перемены воздуха в различных сторонах, в котором открываются ошибки обыкновенных погодопредвещателей и показывается ясной и прямой путь судить о разных переменениях времени, из истинной астрологии почерпнутой. Сочинение полезное для корабельщиков, садовников, деревенских жителей, путешествователей, а также

всех испытателей естества, и вообще для всякого состояния людей, с английского на немецкий, а с оного на русский переведенное Яковом Благодаровым». Автор — Уильям Кок.

Лукиан (ок. 125-180) — греческий писатель и философ.

Порадовская — вероятно, Маргарет Порадовская (Gashet), более подробных сведений о которой обнаружить не удалось.

«Popes et popadias» — «Попы и попадьи».

Абеляр Пьер (1079-1142) — французский философ и теолог.

Кьеркегор Сёрен (1813-1855) — датский религиозный философ.

«Vorwarts» — «Вперед» (нем.). *«Avanti»* — «Вперед» (ит.).

Фихте Иоганн Готлиб (1762-1814) — немецкий философ.

«Reden an die deutsche Nation» — «Слово к немецкой нации» (нем.).

«Советы душе моей...» — «Советы душе моей, творение Христианки, тоскующей по горнем своем отечестве. СПБ. 1816». Автор не установлен.

«Женское сердечко...» — «Женское сердечко, или Премудрыя наставления женскому полу, приспособленные к нравам нынешнего века. СПБ. 1789». Книга выходила также под заглавием «Женская философия. 1793». Автор не установлен.

«Плуг и соха...» — книга Федора Васильевича Ростопчина (1763-1826).

«Некоторого любителя...» — см. прим. к «Лира, или Собрание...»

Гликберг Александр Михайлович (1880-1932) — поэт Саша Чёрный. Бугаев Борис Николаевич (1880-1934) — поэт Андрей Белый. О сопоставлении — по «цветовому» контрасту — этих поэтов, которые, по Кржижановскому суть «полюсы», меж коими расположена вся русская поэзия начала XX в. (стоит обратить внимание и на общую дату рождения — подобные хронологические совпадения не раз служили Кржижановскому, так сказать, импульсом к размышлению), см. воспоминания А. Г. Бовшек «Глазами друга» (С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена. Л., 1990).

Деккер Эдуард Дауэс (псевд. Мультатули, 1820-1887) — нидерландский писатель, публицист, критик.

Вагнер Николай Петрович (псевд. Кот Мурлыка, 1829-1907) — зоолог, прозаик.

Сенковский Осип Иванович (псевд. Барон Брамбеус, 1800-1858) — писатель, журналист.

«Российский Вертер...» — автор — Михаил Васильевич Сушков (1775-1792).

Марк Аврелий — (121-180) — философ-стоик, римский император.

Струйский Николай Еремеевич (1739(?)-1796) — поэт.

Ювеналий, в миру Воейков... (1729-1807).

«Bannefour...» — Банфур. Уроки спиритизма для детей. Льеж.

«Словарь Ручной Натуральной Истории...» — окончание заглавия: «...переведено с французского языка с пополнениями из лучших авторов и вещей пригодных для России Василием Левшиным». Автор — Шарль Антуан Жозеф Леклерк де Монлино (1732-1801).

Элефантиазис — «слоновая болезнь», стойкое обезображивающее увеличение размеров какой-либо части тела, преимущественно — нижних конечностей.

«Строками служу...» — это титульное предуведомление для Кржижановского-прозаика (и для его «пишущих» персонажей) становится своего рода знаком массовой «прилитературы», которую, по ассоциации с журналами-близнецами «И то и сё» и «Ни то ни сё», он именует «итоисётина» и «нитонисётина».

...господин Тоисиоков... — герой одноименной комедии (1783, изд. 1786) Екатерины Романовны Дашковой (1743-1810).

III

«In praeclara summorum» — «К славному итогу» (лат.).

Бэкон Фрэнсис (1561-1626) — английский философ.

Стефан Яворский (до пострижения — Симеон; 1658-1722) — церковный деятель времен Петра I.

«Quatre Vents de l'Esprit» — «Четыре Веяния Времени» — последняя книга стихотворений Виктора Гюго.

quatre vents — четыре ветра (фр.); quatre-vingt — восемьдесят (фр.); «Quatre-vingt-treize» — «Девяносто третий год» (фр.).

«Senilia» — «Пережитое» (букв. — «Старческое», лат.).

Диоген (404-323 до н. э.) — греческий философ.

Диоген Лаэртский (I пол. III в.) — греческий писатель.

Прудон Пьер Жозеф (1809-1865) — французский философ, социолог, экономист.

«Misere de la philosophie...» — «Нищета философии. Ответ на Философию Нищеты Прудона».

Цитович Петр Павлович (1844-1913) — юрист, публицист, критик.

«А. Полоротов...» — первоапрельская заметка-шутка В. Ф. Одоевского о «новой, более нас совершенной породе разумных животных» (первоначальное заглавие: «Замечательная игра природы») была напечатана в «Северной пчеле» (1861, № 73) под заглавием «Зефироты». По поводу опуса А. Полоротова (выяснить, кто скрылся за этим псевдонимом, не удалось, что, впрочем, не редкость — в подобных, на «неопознаваемость» сориентированнных затей) Одоевский писал: «Моей статьей: «Зефироты» воспользовался какой-то спекулянт, издал ее, перепечатав почти всю и прибавив сцену купцов, собирающихся послать в Америку за зефиротами и показывать их в Петербурге. ‹...› Назвал он по своему прибавлению: «Зефироты и Зевороты» (вместо «Ротозеи»?)...» (Дневник, 22 апреля 1861). Стоит заметить, что тема заметки перекликается с эпизодом популярной в России книги датского писателя Л. Гольдберга «Подземное путешествие Николая Клима» (см. «Страны, которых нет» и примечания). Таким образом, пример этот относится к числу разбираемых в «Поэтике заглавий» позже, когда, по слову Кржижановского, автор «...уже не пародирует, а мародирует заглавие» (и не только заглавие).

Г. Жуи — сведений об этом литераторе обнаружить не удалось.

Лярок — сведений обнаружить не удалось.

«Успокоение чувствительного человека...» — точное и полное заглавие: «Успокоение чувствительного человека, или Собрание сочинений г. Арнода, прославившегося писанием трогающих и удовольствие приносящих повестей в аглинском вкусе. С присовокуплением гравированных изображений к каждой повести». Автор — французский писатель Франсуа Тома Мари де Бакюлар д'Арно (1718-1805).

Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826-1911) — публицист, историк, общественный деятель.

Тресировка — плетение (от фр. tresser — плести, заплетать).

Ante-Scriptum — предваряющее написанное (перед написанным, — лат.).

In-Scriptum — входящее в написанное (лат.).

Post-Scriptum — после написанного (лат.).

«Заштопанный портной...» — сведений ни о сочинении, ни о публиковавшем его журнале обнаружить не удалось.

Джонсон Самюэль (1709-1784) — английский критик, лексикограф, эссеист.

Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775-1854) — немецкий философ.

«Joyeux» («La сосiete des joyeux») — «Общество веселых» (фр.)

«Uylenspiegel» — «Уленшпигель» (фр.).

«Legendes flamandes» — «Фламандские легенды» (фр.).

«La legnende...» — «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях отважных, забавных (веселых) и достославных во Фландрии и иных странах» (фр.).

Затем следовала сноска... — трактовка неточна, «готовые заглавные шаблоны» тут не при чем: сноска «затуманивала» автобиографический смысл стихов ссыльного автора, устраняя таким образом явное препятствие к публикации.

«Sais-tu?..» — «Ты знаешь? Да. Нет — выучи» (фр.).

«Monsieur Venus» — «Господин Венера» (фр.).

«La garconne» — по смыслу ближе всего, вероятно, русское «Девка» (фр.).

en chemise — в сорочке; *sans chemise* — без сорочки (фр.).

«Precieuses ridicules» — комедия Мольера «Смешные жеманницы» (1659).

«Ars moriendi» — «Наука умирать» (лат.).

«Oeuvres divers par A. Voltaire» — «Разные произведения Вольтера» (фр.).

«De virorum excellentium vita» (С. Nepos) — «Жизнеописания знаменитых полководцев» (лат.) римского историка Корнелия Непота (ок. 100 до н. э. — после 32 до н. э.).

Красиньский Зыгмунд (1812-1859) — польский поэт.

Мадач Имре (1823-1864) — венгерский поэт.

«Дым...» — сведений об этом издании обнаружить не удалось.

«Понедельник...» — точное заглавие: «Граф Худой. Понедельник. Новый роман в трех частях. М., 1899-1900». Граф Худой — псевдоним Дмитрия Анисимовича Богемского.

«Жизнь и деяния Всезнаева...» — автор — А. Павлов.

...уже не пародирует, а мародирует заглавие... — см. выше комментарий к: «А. Полоротов. Зефироты и Зевороты».

«Масон без маски...» — книга Томаса Уилсона (пер. И. В. Соц).

«Монс без ошейника...» — книга Луи Габриэля Перо (1700-1767). Кржижановский указывает ошибочную дату издания, верная — 1784, т. е. в русском переводе обе книги вышли одновременно, в оригинале же, естественно, пародия следовала за пародируемым текстом.

«Русская Шехерезада» — автор — Сергей Михайлович Любецкий (1808 (10)-1881).

«Русский Декамерон 1831 года» — автор — В. К. Кюхельбекер (1797-1846); изд. 1836 г.; эпидемия холеры — 1830 г.

«Русский Пустынник...» — полное заглавие: «Русский Пустынник, или наблюдатель отечественных нравов с 1-го генваря по июль месяц 1817 года; издал П. Корсаков. 2 части, 26 №№. СПБ. 1817». Журнал Петра Александровича Корсакова (1790-1844).

«Кавказские пленницы...» — «Кавказские пленницы, или Плен у Шамиля: Невымышленная повесть о восьмимесячном и шестидневном (в 1854-1855 г.) пребывании в плену у Шамиля семейств: ген.-м. кн. Орбелиани и полк. кн. Чавчавадзе, на основании собственных показаний лиц, участвовавших в событии». Автор — Евграф Алексанрович Вердеревский (1825 — не ранее 1867); первое изд. — 1856.

«Нещастная Лиза» — автор не установлен.

Авелланеда (Алонсо Фернандес де Авельянеда) — псевдоним автора подложной 2-й части «Дон Кихота», изд. в 1614 г. в Таррагоне (подлинное имя не установлено). В последних главах своей 2-й части романа Сервантес не раз язвительно поминает фальсификацию.

Сапрофит — гриб-паразит (от фр. saprophite — гнилостный).

IV

vient en paraitre — только что пришедший (фр.).

...записанные епископом оксфордским... — имеется в виду переведенная с латинского книга Джозефа Холла (в русском варианте — Иосифа Галла, 1574-1656) «Иосифа Галла, епископа Оксфортского, Внезапные размышления...»

«Чудаковатый Симплициссимус...» — роман немецкого писателя Якоба Кристофеля фон Гриммельсгаузена (ок. 1621-1676).

«Записки чудака...» — роман Андрея Белого.

Бёме Якоб (Яков, 1575-1624) — немецкий философ.

Воронов Сергей Александрович (1866-1951) — биолог и хирург, работавший в области пересадки органов, в частности, половых желез.

«Vivre» — «Жить» (фр.).

«Повивальная бабка...» — книга Иоганна ван дер Горна (1662-1724), полное заглавие которой заслуживает того, чтобы быть приведенным в качестве иллюстрации макси-

мального заполнения текстом титульного листа: «Повивальная бабка, или Достоверное наставление через вопросы и ответы, каким образом женщине плодом благословленной в родах вспоможение чинить и от тяжких припадков заблаговременно ея предостерегать; в случае же упущения такой предосторожности, каким после искусством от бедства и смертельной опасности избавлять ея надлежит. Сочинено по большей части из собственного опыта Иоганном Горном, медицины доктором, Его Королевского Величества Шведского лейб-медиком, Королевской Медицинской Коллегии президентом и Стокгольмским штадт-физиком; с немецкого же на российский язык переведено бывшим двора Ея Имп. Величества гоф. хирургом Иваном Пагенкамфом» (ум. 1765).

«Токология Стокгем» — «Токология, или Наука о рождении детей. Книга для женщин д-ра медицины Алоизы Стокгэм. С разрешения автора перевел с английского С. Долгов. М., 1892» (в оригинале: Alice B. Stockham. Tokology. A book for every Woman). Книга неоднократно переиздавалась; вероятно, Кржижановский приводит одно из позднейших заглавий.

Лундберг Евгений Германович (1887-1965) — писатель, критик.

«Забавное повторение грамматики...» — автор — Иван Терликов.

Бёркли Джордж (1685-1753) — английский философ.

... весом в пять-шесть лотов... — лот = 16,66 грамма.

Ширак — сведений об этом авторе обнаружить не удалось.

«Si...» — «Если...» (фр.).

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646-1716) — немецкий философ, ученый, общественный деятель.

globus intellectualis — глобус разума (интеллектуальный глобус — лат.).

Искусство эпиграфа (Пушкин). Впервые — «Литературная учеба», 1939, № 3.

В 1936 г., когда было принято решение широко и «на государственном уровне» отметить столетие со дня гибели Пушкина, А. Я. Таиров заказал С. Д. Кржижановскому для Камерного Театра инсценировку «Евгения Онегина» (с А. Г. Коонен в роли Татьяны). Из летней переписки того же года видно, что режиссер всячески торопил писателя, опасаясь не успеть выпустить спектакль к юбилейной дате. Постановка осталась неосуществленной, однако работа над ней дала Кржижановскому замыслы нескольких статей о творчестве Пушкина: «Искусство эпиграфа (Пушкин)», «Лермонтов читает «Онегина», «По строфам «Онегина» и др., —

а также тему трагикомедии «Тот третий» (развитие сюжета «Египетских ночей» с использованием соответствующих мотивов Шекспира и Б. Шоу). Впрочем, интерес Кржижановского к пушкинскому творчеству проявлялся и раньше, например, в новелле «Рисунок пером» (1934), где ставится важнейший для понимания поздней поэзии Пушкина вопрос о точной датировке стихотворения «Пора, мой друг, пора...» «Искусство эпиграфа», — пожалуй, единственная из неопубликованных работ Кржижановского, которая была известна специалистам, ибо получила некоторое распространение в машинописных копиях. Текст воспроизводится по авторской машинописи с рукописной правкой.

«Рукою Пушкина»... — Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. «Academia», 1935.

Миклашевич (Миклашевичева) Варвара Семеновна (1772-1846) — писательница, переводчица.

Жандр Андрей Андреевич (1789-1873) — поэт, драматург, переводчик.

Зунделович Яков Осипович (1893-1965) — теоретик литературы.

...английского философа Берка... — Бёрк (Burke) Эдмунд (1728 (или 1730)-1797) — английский оратор и писатель.

Неккер Жак Франсуа (1732-1804) — французский государственный деятель.

Мальфилатр (Malfilatre) Жак Шарль Луи (1732-1767) — французский поэт.

Плетнев Петр Александрович (1792-1865) — критик.

Шведенборг (Сведенборг) Эммануил (1688-1772) — шведский ученый-натуралист, впоследствии мистик и теософ; был почетным членом Петербургской академии наук.

... высказанная В. и Ф. Шлегелями, Фихте и отчасти Тиком. — Шлегель Август Вильгельм (1767-1845) — немецкий историк литературы, критик, поэт, переводчик. Шлегель Фридрих (1772-1829) — немецкий критик, философ и поэт; брат А. В. Шлегеля. Тик Людвиг (1773-1853) — немецкий писатель-романтик.

Бонди Сергей Михайлович (1892-1983) — пушкинист.

Фрагменты о Шекспире. Публикуется впервые — по машинописи с авторской правкой. Машинопись не датирована, однако содержащееся в тексте указание на статью «Забытый Шекспир» позволяет с достаточной уверенностью датировать «Фрагменты» 1939 г. (по этой же отсылке можно предположить и редакцию-адресата — журнал «Театр»). Таким образом, эта работа — последняя в шекспириане Кржижа-

новского, вероятно, ко времени ее написания относится и сохранившийся в архиве писателя план-проспект издания двухтомной «Шекспировской энциклопедии».

Кин Эдмунд (1787-1833) — английский актер.

...словарь английских идиом (Логан Смит)... — Logan Pearsal Smith. English idioms. Oxford. 1927.

Пиотровский Адриан Иванович (1898-1938) — литературовед, театровед, переводчик.

Бенефиции — общее название различных духовных должностей и мест в католической церкви.

Жан Мори — описка; имеется в виду, конечно, не Жан Сифрен Мори (1746-1817), французский политический деятель и литератор, автор книг о Наполеоне и Талейране, а Альфред Мори (1817-1892), французский ученый, автор множества трудов, в частности, «Сон и сновидение» (1861, русский перевод — 1867), по существу, положивший начало теории сновидений.

Clown — клоун, шут, деревенщина (переносн.); *Fool* — дурак, глупец; *Touchstone* — пробный камень, оселок; *Dool* — кукла; *Tear-Sheet* — заплаканная простыня (англ.).

Ролланд — герой рыцарской поэмы Лудовико Ариосто (1474-1533) «Неистовый Ролланд».

...в одной из своих статей... — в известных комментатору статьях подобного подсчета не обнаружено.

У Островского есть заглавие... — Кржижановский имеет в виду переведенный А. Н. Островским с украинского одноактный «трагикомический этюд» М. Л. Кропивницкого (1840-1910).

Погодин Александр Львович (1872-1947) — филолог-славист, историк.

Мюллер Макс (1823-1900) — английский филолог, историк литературы и религии; по-русски выходила его книга «Наука о мысли» (СПБ., 1891).

Аускультирование — вслушивание (от лат. ausculto — вслушиваться).

Лозинский Михаил Леонидович (1886-1955) — поэт, переводчик.

«Забытый Шекспир» — «Театр», 1939, № 4.

...по концовкам шекспировских трагедий... — в архиве Кржижановского есть статья «Концовки шекспировских пьес» (не только — трагедий).

Флетчер Джон (1579-1625) — английский драматург.

...но это не значит, что она по замыслу неверна... — это утверждение основано на собственном опыте Кржижановского: в повести «Клуб убийц букв» (1926) он предпринял тонко обоснованную сюжетом и весьма любопыт-

ную попытку «раздвоить» знаменитый монолог Гамлета (см. С.Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена. Л., 1990). Вполне возможно, что опыт, проваленный Вахтанговским театром, был подсказан Кржижановским — в ту пору он сотрудничал с Р. Н. Симоновым, намеревавшимся ставить его комедию «Поп и поручик». Кстати, случай, когда Кржижановскому удавалось не удавшееся театру, — не единственный. В 1928 г. Таиров попробовал осуществить его идею — поставил «Египетские ночи» (с Коонен-Клеопатрой), где объединил родственные сюжетные мотивы Шекспира, Пушкина и Шоу. Спектакль успеха не имел. Однако позже Кржижановский сумел воплотить замысел — в последней своей пьесе «Тот третий» (1937).

...разговор двух разговоров... — эта тема развита Кржижановским в новелле того же заглавия, написанной в 1931 г. (см. С. Кржижановский. Сказки для вундеркиндов. М., 1991).

Хорег — древняя афинская должность управления хорами в театре.

...в «Виндзорских кумушках»... — автор употребляет различные переводы заглавия этой комедии: в первом случае — «Веселые Виндзорские жены».

...международного шахматного турнира... — Второй международный шахматный турнир проходил в Москве, в Музее Изящных искусств в феврале-марте 1935 г.

Даже Гейне, написавший... — Г. Гейне. «Девушки и женщины Шекспира» (1838).

Варшер, пробуя воспроизвести... — С. А. Варшер. «Английский театр времен Шекспира» (М., 1896).

Реализм Бэкона и Шекспира... — эта и еще некоторые мысли «Фрагментов» повторяются — не дословно, но весьма близко, — в других работах Кржижановского о Шекспире (см., например, «Комедиография Шекспира». Шекспировские чтения. М., 1990, с. 268). Такие повторы легко объяснимы: из статей, которые не удалось напечатать, автор извлекал то, что считал наиболее существенным, и включал в более поздние вещи, у которых, как ему представлялось, было больше шансов на публикацию.

Сваммердам Ян (1637-1685) — нидерландский анатом, биолог и микроскопист (пользовался самодельной оптикой).

...этих стеклянных «рысьих глаз»... — замечательно эффектная «этимологическая аберрация», даже исправлять жалко! Едва ли можно сомневаться в том, что Кржижановский знал о происхождении слова «линза» от немецкого «Linse» (чечевица; в России и по сию пору можно услышать, как линзы называют «чечевицами»). Рискну предположить,

что в сознании писателя, как раз в ту пору усиленно занимавшегося итальянским языком, ассоциативно сошлись мифологический символ зоркости Линкей (в латинском написании этого греческого имени), ибо при размышлениях о Шекспире «настройка» памяти на мифологию естественна, и итальянские «lince» (рысь), «lincio» (рысьи глаза, зоркость).

Книга, раньше бывшая гостьей... — скрытый, и не без иронии, в стиле Кржижановского, парафраз-контаминация пушкинского «...и ныне дикий тунгус...» и фетовского «к зырянам Тютчев не придет...»

...советскому социалистическому реализму... — чтобы верно понять осознанно-скрытый юмор этого пассажа, надо знать, что в то же примерно время, когда писались «Фрагменты», Кржижановский опубликовал в «Литературной газете» (№ 59, 16 октября 1939) статью «Эдгар Аллан По. К 90-летию со дня смерти», в которой вполне прозрачно намекая на успешную борьбу советской литературы «за право писать плохо», замечал, что она «не может пройти мимо изумительной писательской техники Э. По».

Кажется, у Э. По... — новеллы с таким сюжетом среди сочинений По нет.

Страны, которых нет. Публикуется впервые — по машинописи с авторской правкой.

Статья представляется одной из последних попыток Кржижановского отстоять в советской литературе, уже объявленной делом «государственным», хотя бы малый островок для собственного творчества. Для этого он как бы апеллирует к официально-демагогическим декларациям о следовании этой самой советской литературы лучшим традициям литературы мировой: почти исключительно на классических примерах формулирует «типологию фантазмов», показывает, что между «реализмом» и «фантасмагорией» нет противоречий (кстати, той же цели служит и вводимый им в работах о Шекспире термин «экспериментальный реализм», не просто якобы не противоречащий, но и способный гармонически сочетаться с «социалистическим реализмом» (см. «Фрагменты о Шекспире»), помогать его «развитию»). Чтобы «приспособить» статью к печати, автор приделал к ней короткую и, по сути, не связанную с остальным текстом, зато «правильную» концовку (со ссылкой, правда, не на Сталина, а на Энгельса). Элементарно-откровенный этот прием не сработал. Воспроизводить концовку для современного читателя не имеет смысла, поэтому статья печатается с незначительным сокращением.

Секст Эмпирик (ок. 200-250) — греческий философ и врач.

...что значит «край края»... — точнее: «крайний предел» (лат.).

«Путешествие домоседа» — видимо, Кржижановский имеет в виду книгу Ксавье де Местра (1763-1852) «Voyage autor de ma chambre» (1794) — в русском переводе (впервые — 1802) — «Путешествие вокруг моей комнаты».

Зелинский Корнелий Люцианович (1896-1970) — критик.

Мор Томас (1478-1535) — один из основоположников утопического социализма; имеется в виду «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия».

... Шоу создает замечательную тетралогию... — описка: речь идет о пенталогии «Назад к Мафусаилу» (1918-1920).

Клдиашвили Серго Давидович (1893-1986); упоминаемая повесть издана в 1927 г.

«Азбуковник» — «Азбуковники» (праобраз энциклопедического словаря): анонимные рукописные справочники энциклопедического и учебного характера, распространенные в России в XVI-XVII вв.; предназначались для начального обучения грамоте, арифметике, истории и т. д., а также для наставлений воспитательного характера. О стране «Итанесиэс» см. новеллу того же названия из «Сказок для вундеркиндов» (С. Кржижановский. Воспоминания о будущем. М., 1989).

...в старинном Космологиуме Фомы Индикоплова... — Фома Индикоплов (VI в.) — знаменитый византийский географ, купец из Александрии, путешествовал по Аравии, Восточной Африке, Индии; позднее, став монахом, в 535-547 гг. написал ряд работ, в частности, составил христианскую космографию, получившую широкое признание в раннем Средневековье, поскольку система Птолемея вступала в непримиримые противоречия с христианским учением.

Гольдберг (Гольберг, Хольберг) Людвиг (1684-1754) — виднейший деятель Скандинавского Просвещения; роман «Hiels Klims underjordiske Reise» вышел в 1741 г., впервые — на латыни; в русском переводе — «Подземное странствие Николая Клима» (1762).

Записные тетради. Печатаются по машинописи с правкой рукой А. Г. Бовшек.

Это действительно «рабочие тетради» Кржижановского, содержащие записи самого разнообразного «литературного назначения»: беглые наброски тем, подробные разработки

фабул и сюжетов, варианты заголовков, отдельные фразы (подчас именно в таком виде и входившие в новеллы), афоризмы, силлогизмы, парадоксы, неологизмы. Так как среди них нет записей, относящихся к написанной до 1922 г. в Киеве первой книге новелл «Сказки для вундеркиндов», крайние даты «Записных тетрадей» можно обозначить: 1922-1940 гг. (где последний — год фактического ухода писателя из прозы). Не ставя перед собой задачу — проследить все отзвуки «Записных тетрадей» в прозе Кржижановского (и не желая лишать читателя удовольствия от самостоятельного исследования такого рода), даю в примечаниях лишь то, что неочевидно, либо нуждается в пояснениях, основанных на неопубликованных материалах.

Первая тетрадь

«Джон Фальстаф и другие» — из этого неиспользованного заглавия возникли два других: «Шаги Фальстафа» («Литературный критик», 1934, № 12) и «Сэр Джон Фальстаф и Дон Кихот» (Шекспировский сборник. М., 1967).

Крадет собак, а потом читает газеты... — см. новеллу «Чужая тема» (1929-1930).

К. Прутков. Изречение... — стоит упомянуть, что в 1934 г. Кржижановский в «Литературной газете» и «Литературном критике» печатал иронические комментарии к Первому съезду писателей — за подписью «Прутков-внук».

«Чем люди мертвы» — книгу новелл с таким заглавием Кржижановский завершил в конце 1933 г. (подробнее об этом см. в моей статье «После катастрофы», «Горизонт», 1991, № 12).

Рядом с домом Герцена киоск... — характерное для манеры Кржижановского «сгущение» ассоциативно сложной темы до одной фразы: «дом Герцена» — заселен писателями, тут же писательский ресторан; «продавец тем» — герой новеллы «Чужая тема»; напротив — дом Е. Ф. Никитиной (Тверской бульвар, 24), в одном из эпизодов той же новеллы описывается заседание «Никитинских Субботников» и т. д.

Стричь зрение... — любопытное совпадение «метафизических» открытий «далековатых» писателей-совеременников: ср. Алексей Ремизов. Подстриженными глазами.

Суд удаляется на совещание... — неопубликованная новелла из последнего цикла Кржижановского «Мал мала меньше» — «Единогласно».

Жизнь Н. Северцова... — Николай Алексеевич Северцов (1827-1887) — зоолог, географ, путешественник, отец доброго знакомого Кржижановского биолога Алексея Николаевича Северцова (1866-1936).

Вторая тетрадь

Сочетание биологии с математикой... — в 1920-х гг. среди знакомых Кржижановского, кроме А. Н. Северцова, В. И. Вернадский, Н. Д. Зелинский, А. Е. Ферсман, С. Ф. Ольденбург и другие ученые.

Пью, потому что... — герой комедии Кржижановского «Поп и поручик» на вопрос, что толкает его к пьянству, отвечает: «Трезвое отношение к действительности».

Реконструкция пейзажей... — см. книгу очерков «Салыр-Гюль. Узбекистанские импрессии» (С. Кржижановский. Сказки для вундеркиндов. М., 1991).

... возвышенное de profundis — из глубины (лат.).

Писатель как разновидность человека — ср. тему прочитанного Кржижановским 20 декабря 1923 г. на театральной секции ГАХНа доклада: «Актер как разновидность человека».

Третья тетрадь

Повесть «Белая мышь» — незавершенная повесть с таким заглавием хранится в архиве Кржижановского.

Заметки, афоризмы на отдельных листках

Левидов Михаил Юльевич (1891-1942) — писатель, историк литературы, публицист, друг Кржижановского.

СОДЕРЖАНИЕ

Вадим Перельмутер. Литературовидение Сигизмунда Кржижановского 5
Поэтика заглавий 13
I 13
Метод 13
Тема и ее обочины 13
Изнашивание смыслов 15
II 16
Схематика заглавия 16
Удвоение заглавий 17
Полузаглавия 18
Жизнеописание «потентата» 20
Адресат книги 23
III 25
Мастерство озаглавливания 25
Лица и «лицевые листы» 27
Титло 31
Похитители заглавий 33
IV 35
Аналой и витрина 35
От «Повести без заглавия» к заглавию без повести 37
Искусство эпиграфа (Пушкин) 40
Фрагменты о Шекспире 62
Атомы 62
Принудительные ассоциации 64
66-й сонет 66
Заглавие стучится в дверь 67
Коонгарра 68
Метод последних слов 71
«Разговор человека с собакой» 74
Чудесная пружина 76
«Королева Елизавета бреется» 77
Реализм и гипербола 79
Формула смеха 84
Шекспир и пятиклассник 86
Страны, которых нет 88
Записные тетради 104
Первая тетрадь 104
Вторая тетрадь 115
Третья тетрадь 127
Заметки, афоризмы на отдельных листках 134
Примечания 139

ТОО «Радикс» 121019 Москва а/я 336
Лицензия ЛР №062281 от 22.01.93

Записки Мандельштамовского общества

Том 6

Сигизмунд Кржижановский

«Страны, которых нет»
Статьи о литературе и театре
Записные тетради

Подготовка текста *В.Перельмутера*

Компьютерная верстка *В.Данича*
тел. 973-36-65, 978-83-29, 599-18-04

Подписано к печати 01.11.94.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 8,4. Усл. кр. отт. 8,40. Уч.-изд. л. 8,00
Тираж 1500 экз. Заказ № 1890

Московская типография №2 РАН. 121099 Москва,
Шубинский пер., 6.

В издательстве «Радикс» в 1993-1994 гг. вышли в свет

М.Вайскопф. *Сюжет Гоголя.*

Серебряный век (сборник статей)

В.Топоров. *Эней — человек судьбы ч.I.*

М.Евзлин. *Космогония и ритуал.*

И.Левин. *Философские сочинения, тт.I и II.*

Подписаны в печать:

Т.Николеску. *Андрей Белый и театр.*

Е.Толстая. *Поэтика раздражения (творчество А.П.Чехова в 80-е — 90-е годы).*

М.Куриев. *Герцог Веллингтон.*

П.Алешковский. *Арлекин, или Жизнь Василия Тредиаковского.*

Из английской поэзии XVI-XIX веков.

Мир Велимира Хлебникова (сборник статей).

И.Граля. *Иван Висковатый.*

Русский авангард в кругу европейской культуры (сборник статей).

Поэзия и живопись (сборник статей в честь Н.И.Харджиева).

Л.Старикова. *Театр времен Анны Иоанновны.*

Заказы направляйте по адресу:

121019 Москва а/я 336.